Искусство Нидерландов

В Нидерландах, как и в других странах, зарождение ренессансного мировосприятия было теснейшим образом связано с ростом городов, развитием производства и торговли. В Нидерландах, входивших до 1477 г. в состав Бургундского герцогства, а затем в империю Габсбургов, эти процессы приняли весьма активные черты. Хозяйственные успехи страны способствовали быстрому становлению бюргерского сознания. Вместе с тем средневеково-феодальные устои были еще достаточно прочными, и пробуждение новых тенденций в нидерландской художественной культуре протекало не только медленнее, чем в Италии, но и несло в себе черты известной ограниченности.

В эпоху средних веков Нидерланды не создали культуры, равноценной культуре Франции или Германии. Вместе с тем уже тогда Нидерланды впитывали все передовые достижения своих соседей. С началом Ренессанса такое положение оказалось весьма благоприятным: готическая традиция не имела всеподавляющей силы, а достижения готического искусства (прежде всего интерес к внутреннему миру человека, чувство взаимосвязи между отдельным человеком и миром и внимание к окружающей человека реальной среде) создали основу для искусства следующей эпохи.

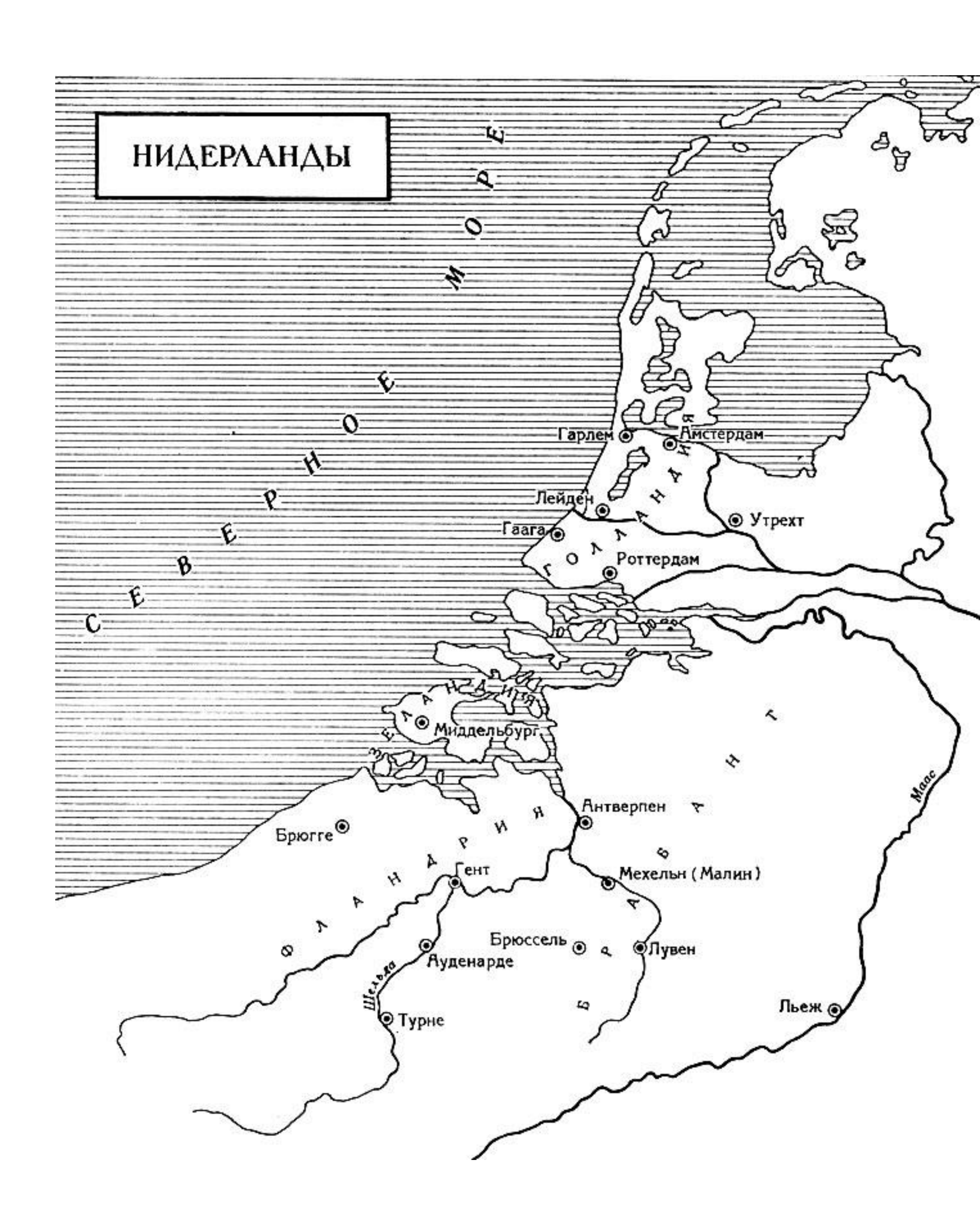
Преодоление средневекового искусства и культуры в Нидерландах протекало не с помощью обращения к античному наследию и реалистического переосмысления монументальных традиций византийского и позднероманского искусства, а путем переработки и дальнейшего развития прогрессивных тенденций в искусстве и духовной культуре той же поздней готики.

Связь ренессансного искусства в Нидерландах со средневековыми традициями находит свое отчетливое выражение даже в такой области, как общественное положение художника и его самосознание. В Нидерландах в гораздо большей степени, чем в Италии, художник сохранил

живые связи с ремесленной средой, а понятие художественного и личного артистизма не занимало в сознании живописца сколько-нибудь заметного места.

В сложении ренессансного искусства в Нидерландах гораздо большее значение, чем в Италии, имели религиозные черты в сознании горожан. Эта особенность развития Возрождения в Нидерландах сказывалась, например, в полном господстве до 16 в. христианской сюжетики.

Но значительно более важными, чем этот формальный момент, были другие следствия — прежде всего интерес к духовной сфере человека, внимание к миру его чувств и переживаний.


НИДЕРЛАНДЫ
СЕВЕРНОЕ МОРЕ
ГОЛЛАНДИЯ
ЗЕЛАНДИЯ
ФЛАНДРИЯ
БРАБАНТ
Гарлем
Амстердам
Лейден
Гаага
Утрехт
Роттердам
Миддельбург
Антверпен
Брюгге
Гент
Мехельн (Малин)
Брюссель
Лувен
Ауденарде
Турне
Льеж
Шельда
Маас

Карта. Нидерланды.

Кроме того, религиозные идеи равенства всех созданий перед богом и извечной гармонии мироздания, будучи перетолкованными и понятыми как утверждение бесконечного многообразия и красоты земной жизни, оказали большое влияние на начальное развитие Возрождения в Нидерландах.

Ни в 15, ни в 16 вв. нидерландское искусство не сосредоточивало внимания на образе героической личности (как это было в Италии) и не пришло к утверждению безраздельного господства человека (косвенно это обстоятельство проявилось в отсутствии попыток теоретического осмысления жизни, мира; столь характерные для итальянцев 15—16 вв. оригинальные трактаты и различного рода теоретические сочинения в Нидерландах не встречаются). Однако гуманистические тенденции нашли свое выражение в разработке проблем духовной жизни человека и в остром интересе к окружающей его жизненной среде.

В 16 веке в нидерландском искусстве нашли яркое отражение народные тенденции, и по своей социальной глубине оно в те годы не знало себе равных. Реалистические принципы, выработанные в нидерландском искусстве 16 века, оказали чрезвычайно сильное и благотворное воздействие на развитие живописи Фландрии и Голландии 17 столетия.

Архитектура

Е. Ротенберг

Нидерландское зодчество раннего Возрождения, в отличие от итальянского, не знало подлинно революционного поворота к новым образам, к новому архитектурному языку. В то время как итальянское зодчество, обратившись к использованию античного наследия, к ордерной системе, явило собой новый этап в эволюции архитектуры, нидерландское зодчество 15 и в значительной мере 16 столетий развивалось по-прежнему в формах готики.

Подобная приверженность к прошлому, казалось бы, неожиданная для страны столь бурного экономического и общественного развития, как Нидерланды, объясняется двумя факторами. В отличие от Италии здесь, во-первых, отсутствовало плодотворное воздействие античной традиции. Во-вторых, установившееся в 15 в. бургундское господство способствовало проникновению в культуру консервативных черт, в частности религиозно-рыцарских элементов, замедлив тем самым прогрессивные тенденции, обозначившиеся в нидерландской архитектуре предшествующих столетий, или придав этим тенденциям иную направленность.

Как и в эпоху средневековья, так и в ренессансную эпоху перевес в Нидерландах сохранялся за светской архитектурой. За единичными дополнениями и исключениями, сами типы построек остались теми же. Новое содержание в архитектуре 15-го и отчасти 16-го столетий воплощалось не в новых формах, а в оригинально и виртуозно перетолкованных формах готического зодчества.

Иное положение возникло в зодчестве 16 в., когда Нидерланды, включенные в огромную империю Габсбургов, установили тесные художественные связи с другими европейскими странами. Хотя позиции позднеготической архитектуры продолжали оставаться очень сильными вплоть до середины столетия, ренессансные элементы, постепенно проникавшие с начала 16 в. в нидерландское зодчество, подготовили почву для более решительных изменений. Первоначально эти новые элементы появились в архитектуре малых форм, зачастую включаясь в традиционный готический ансамбль. Затем в Нидерланды стали приглашаться итальянские (или учившиеся в Италии) архитекторы, которые сооружали главным образом дворцовые постройки правителей и дома для знати. Но только к середине столетия создались предпосылки для более широкого внедрения классического стиля в архитектурную практику. Весьма показательно для Нидерландов, что принципы классической архитектуры Возрождения нашли свое воплощение преимущественно в светских постройках — дворцах и ратушах. Что касается

традиций готики, то они сохранялись, особенно в церковном строительстве, еще долгое время, продолжая существовать даже в 17 в., часто в своеобразном слиянии с формами барокко и классицизма.

В 15—16 вв. общий облик нидерландских городов еще не обнаруживал принципиальных отличий от облика средневековых городов этой страны. В основном сохранялась прежняя планировка города и его главных частей, а стилевой характер большинства построек не составлял резкого контраста со средневековыми сооружениями. По-прежнему множество городских построек тесно группировалось внутри городских стен, а в силуэте города главную роль играли начатые в предшествующую эпоху, но завершавшиеся обычно в 15—16 вв. башни соборов и ратуш. Главной площадью города оставалась рыночная площадь, на которой размешалась ратуша, а также гильдейские и цеховые дома. В основной городской Застройке преобладали тесно прижатые друг к другу жилые дома с узкими фасадами, увенчанными высокими треугольными либо ступенчатыми фронтонами. От городов других европейских стран большинство нидерландских городов отличало обилие каналов, нередко служивших основными транспортными магистралями. В особенности это относится к городам на севере страны, но некоторые важные центры юга, в частности Брюгге и Гент, также снабжены системой каналов.



илл.242 Цеховые дома на Гран-плас в Антверпене. 15 в.

По сравнению с новыми городскими площадями Италии, которые создавались по единому плану и были выдержаны в строгом единстве архитектурных форм (площадь Аннунциата во Флоренции, Капитолийская площадь в Риме), застройка площадей нидерландских городов, в частности Рыночной площади в Брюгге ч главных площадей в Брюсселе и Антверпене, носила более раздробленный и элементарный характер. Масштабы входящих в эту застройку отдельных сооружений, их пропорции, сами архитектурные формы не всегда отличались полным взаимным соответствием. Все же и в этих комплексах присутствует организующее начало, которое позволяет говорить о сложении определенного ансамбля, хотя и стоящего на более ранней ступени, нежели ансамбли итальянских зодчих. Прямоугольные по очертаниям, упомянутые площади характеризуются сплошной периметральной застройкой, прерываемой лишь выходящими на них немногими улицами. Главное сооружение — здание ратуши — настолько сильно выделялось среди других зданий, что допущенные в остальной застройке площади некоторые отклонения в масштабе и силуэтах зданий, а также само многообразие их архитектурных форм не нарушали впечатления общего композиционно-образного единства. Если ренессансные площади Италии обычно формировались из немногих крупных объемов, то застройка площадей Брюсселя и Антверпена в своей значительной части состояла из множества узких фасадов, каждый из которых выделялся богатством декоративной фантАзии и необычайной тщательностью исполнения самых мелких деталей. Пространственный размах площади в сочетании с исключительно щедрой декоративной отделкой каждого здания придает этим ансамблям очень большую привлекательность.

Наряду с типом замкнутой прямоугольной площади с периметральной застройкой в Нидерландах был распространен другой тип планировки городского центра, когда здание

ратуши выдвигалось к середине площади, очертания которой при этом часто носили неправильный характер. Примером подобного решения может служить площадь в Гауде. Нередко здание ратуши оставалось открытым с трех сторон, а с четвертой к нему примыкали другие постройки, как в главных площадях в Миддельбурге и Ауденарде. В подобных случаях строгое композиционное равновесие различных частей площади обычно не соблюдалось и признаки единого ансамбля оказывались выраженными в меньшей степени.

В церковном строительстве нидерландская архитектура 15—16 вв. не оставила крупных памятников. В этот период в основном завершалось строительство храмов, начатых в предшествующие столетия, в том числе, собора св. Ромуальда в Мехельне (Малине), церквей св. Гудулы в Брюсселе и св. Бавона в Генте. Наиболее значительной по масштабам церковной постройкой Нидерландов явился огромный семинефный собор в Антверпене (1352—1616) с колоссальной (ок. 120 л) башней западного фасада, верхняя часть которой, составленная из сложно профилированных устремленных ввысь вертикалей, увенчана шпилем своеобразного рисунка. Для церковных построек севера наиболее характерна башня церкви св. Бавона (так называемой Большой церкви) в Гарлеме (конец 15—начало 16 в.), завершенная в 1520 г. По голландской традиции она поставлена над средокрестием и сооружена из дерева, что в сочетании со сложной архитектурной разработкой придает большую легкость четырем ее восьмигранным ярусам, увенчанным ажурной луковичной главкой.

Важное место в нидерландской архитектуре заняли общественные постройки среди которых особое значение имели ратуши. В качестве наиболее крупной из них в 15 в. прославилась ратуша в Брюсселе (1401—1456), строителями которой были архитектор Якоб ван Тинен и Ян ван Рейсбрук.



илл.240 Якоб ван Тинен и Ян ван Рейсбрук. Ратуша в Брюсселе. 1401- 1456 гг. Общий вид.

Брюссельская ратуша обращает на себя внимание прежде всего своими масштабами. Это монументальное сооружение в три очень высоких этажа, завершающихся высокой крутой кровлей с четырьмя пинаклями по углам. По центральной оси фасада здание увенчано необычайно высокой для гражданских построек стройной башней, достигающей 114 м.

Образный замысел этого здания представляет собой, по существу, творческое претворение старого типа городских торговых рядов, увенчанных монументальной башней. Нижний этаж ратуши решен в виде арочной галлереи — мотив, также восходящий к прославленным зданиям средневековых городских торговых рядов Ипра и Брюгге, но здесь приобретший иное содержание; поскольку торговых помещений в ратуше не было, аркада нижнего этажа выполняла в основном декоративно-представительные функции. Фасад в изобилии насыщен скульптурными элементами. В простенках между окнами, а также в промежутках между этажами расположено огромное множество статуй, которые утрачивают свою самостоятельность и воспринимаются в качестве своеобразного декора. Сама башня, несколько более массивная в первых ярусах, в верхней части, в сочетании с системой ярусных контрфорсов, становится легкой и ажурной и завершается высоким сквозным шатром, увенчанным фигурой архангела Михаила. Несколько тяжеловесная мощь ее прототипов — средневековых готических беффруа— уступила здесь место стремительному взлету легких динамических форм.

Внутри здание ратуши подверглось перестройке. Главный зал, по традиции расположенный на втором этаже, отличался очень большими размерами, достигая 60 м в длину. Занимая почти целиком одну из сторон главной площади Брюсселя (Гран-плас), ратуша помещена в окружении гильдейских и цеховых домов, узкие дробные по членениям фасады которых

подчеркивают ее масштаб. Превосходя высотой своей башни монументальные церковные сооружения, ратуша играла решающую роль в формировании центра Брюсселя не только в эпоху Возрождения, но и в последующие столетия.

Своеобразный контраст к брюссельской ратуше представляет знаменитая ратуша в Лувене (1448—1463), строителем которой был главный мастер каменных дел города Лувена Матье де Лайен. В общей объемной композиции ратуши сильно выражена вертикальная устремленность: в основе своей это как бы узкий, поставленный на ребро параллелепипед, покрытый крутой двускатной кровлей, которая образует на торцовых сторонах очень высокие фронтоны. К четырем углам здания примыкают своеобразные башенки — узкие стройные многогранники, увенчанные необычайно высокими двухъярусными, тоже многогранными пинаклями; подобные же пинакли возвышаются над коньками фронтонов. Оригинальность общего объемного построения, редкое изящество силуэта соединяется в этом здании с поистине сказочным богатством архитектурного и скульптурного декора ее фасадов. Кажется, что строитель боится оставить незаполненной хотя бы небольшую часть плоскости стены и фронтонов. Узкие простенки заняты стоящими на консолях статуями под традиционными коническими балдахинами; стены угловых башенок и сложные пинакли также сплошь покрыты рядами статуй. При всем Этом формы даны чрезвычайно измельченно; в результате крупное здание утрачивает масштаб монументального сооружения. Не случайно, что менее всего здесь оказался выраженным общественный элемент, столь необходимый для постройки данного типа. Если в брюссельской ратуше формы готического зодчества были умело использованы для создания впечатляющего образа светского общественного здания, то язык архитектуры лувенской ратуши в большей мере подобал бы изысканной церковной постройке при дворе герцогов Бургундских, нежели зданию городского самоуправления в одном из крупных промышленных центров страны. В этом, по-видимому, нашли свое отражение внутренние противоречия,

характерные для общественного и художественного развития Нидерландов 15 столетия.

Но ратуша в Лувене еще не означала полной исчерпанности готики в нидерландском зодчестве. В 16 столетии, когда Нидерланды переживали новый подъем, гражданская готическая архитектура испытала прилив новых сил. Об этом свидетельствуют выполненные в формах поздней готики ратуши в Миддельбурге и Ауденарде.

Особый тип общественного здания в Нидерландах представляли гильдейские и цеховые дома, в которых мы находим своеобразное сочетание элементов общественного и жилого сооружения. Эти дома служили членам городских корпораций — преимущественно патрициату и зажиточному бюргерству — для собраний и празднеств. В основу внешней архитектуры цехового дома положен образ бюргерского жилого дома, но с соответственным увеличением размеров и богатства архитектурных форм. Это обычно высокие—до пяти этажей — здания с узкими фасадами и очень высокой кровлей, фронтон которых включает еще один-два мансардных этажа. Среди сооружений этого типа в 15—16 веках известны сохранившиеся в городе Мехельне (Малине) Дом цеха рыбаков (архитектор Ромбоутс Кельдерманс, умер в 1531 г.) и Дом лосося (1530), а также Дом гильдии стрелков в Антверпене.

Чрезвычайно важны для нидерландской архитектуры сооружения утилитарного характера — торговые ряды, здания складов, городских весов и другие постройки подобного рода, особенно ярко отражавшие специфические черты облика нидерландских городов. О том, что таким сооружениям придавалось большое значение, свидетельствует их размещение на ответственных участках городской застройки. В лучших из этих зданий монументальная представительность и практическая целесообразность слились в единое органическое целое. Таковы, например, Большие Мясные ряды в Генте — очень крупное, сильно вытянутое в длину сооружение, перекрытое высокой островерхой кровлей. Фасады на торцовых сторонах увенчаны высокими

ступенчатыми фронтонами; по боковым сторонам мерно следуют друг за другом двухэтажные выступы с окнами, также снабженные ступенчатыми фронтонами. Лаконизм и скупость архитектурных форм при мастерском проведении единой архитектурной темы придают этому сооружению большую выразительность.

Другой вид построек этого рода представляет здание склада на Зеленой набережной в Генте с облицованным камнем фасадом в три этажа, увенчанным двухэтажным ступенчатым фронтоном. Более широкие, чем обычно, интервалы между окнами, хорошо найденные очертания некрупных дверных и оконных проемов сообщают массивному фасаду несколько тяжеловесную монументальность, которая выгодно оттенена легкими и ажурными фасадами примыкающих к нему с обеих сторон гильдейских домов.

Лучшим образцом зодчества северных Нидерландов может считаться здание городских весов в Алькмаре (1582), созданное в период освоения новых форм ренессансного зодчества и потому сооруженное уже с использованием классических архитектурных форм. В этом небольшом скромном здании ощущаются простота и сила. Применение кирпича в сочетании с белым камнем сообщает фасаду большую выразительность. Прием этот, характерный для многих построек в северных провинциях, свое дальнейшее развитие получит в голландских общественных и жилых зданиях 17 столетия.

В области архитектуры жилого дома нидерландское Возрождение не привело к коренному преобразованию сложившегося еще в эпоху средневековья типа бюргерского жилища. Если в Италии высшим выражением архитектуры жилого дома стали городские дворцы знати и бюргерского патрициата, то в Нидерландах представители бюргерского сословия не смогли выйти за рамки средневековой корпоративности. В 15 и даже 16 вв. богатые патрицианские дома не несли в себе утверждения индивидуального начала, свойственного итальянским палаццо. В сознании бюргера-

заказчика и архитектора-исполнителя не произошло еще того перелома, который составляет одну из коренных особенностей архитектуры итальянского Ренессанса. Частные дома нидерландского бюргерства не выходят в этом смысле за рамки средневековых традиций.

К сожалению, образцы жилых сооружений 15—16 вв. уцелели в очень небольшом количестве. Функциональное решение бюргерского жилого дома и характер его размещения в городской застройке остались, по существу, такими же, как и в предшествующие столетия. Особенностью жилых домов в городах Нидерландов (так же как и ряда других стран Европы) были очень большие оконные проемы, забранные частыми переплетами. Поскольку внутренние помещения могли освещаться на всю их большую глубину только через фасадные окна, в климатических условиях Нидерландов, при малом количестве солнечных дней, менее крупные проемы привели бы к недостаточной освещенности комнат.

В нидерландской жилой архитектуре были распространены три вида строительной техники. Мы встречаем здесь деревянные сооружения, затем здания, выстроенные целиком из камня или кирпича, и, наконец, постройки, выполненные в сочетании кирпича с белым камнем. Скромные интерьеры нидерландских жилых домов благодаря мастерскому использованию полезной площади и высокой по тем временам культуре быта производили впечатление большой привлекательности и уюта.

* * *

В 16 столетии проникновение в нидерландскую архитектуру мотивов итальянского Возрождения началось с произведений архитектуры малых форм. До нашего времени сохранился ряд памятников этого рода. К наиболее известным из них принадлежит портал Старого монетного двора в Дордрехте, который восходит к итальянским образцам, монументальный камин в Зале эшевенов ратуши в Брюгге (1528—1531) работы мастера Ланселота Блонделя и камин Зала Совета в городе Кампене (1543—1545), также в изобилии украшенный

скульптурой, но отличающийся большим изяществом и чистотой стиля. Автором этого произведения был утрехтский скульптор Колейн де Ноле.



илл.243б Ланселот Блондель. Камин Зала эшевенов ратуши в Брюгге. Мрамор. 1528-1531 гг.

Интерес к новому стилю постепенно усиливался. Правители и их дворянское окружение в своих заказах стали ориентироваться на зарубежные образцы. Так, в 1510 г. Генрих III Нассауский приказал построить в своей резиденции — замке в Бреде — галлерею в духе галлереи в замке Амбуаз (Франция).

Все расширявшаяся творческая практика зодчих нового стиля подкреплялась развитием теоретической мысли. Первым нидерландским теоретиком архитектуры был живописец и гравер Питер Кук ван Альст (1502—1550). Ему принадлежат переводы Витрувия (изданы в 1539 г.) и трактатов Серлио (1540-е гг.).

Новый классический стиль начинает проникать в здания общественного характера. Однако старые традиции здесь были еще сильны, и их не сразу удалось вытеснить. Так возникают постройки, в которых новые формы архитектуры причудливо соединяются с готической конструктивной основой, например здание Канцелярии городского суда в Брюгге (1534—1537, архитектор Христиан Сиксденье)— небольшая двухэтажная постройка, расположенная на Рыночной площади рядом с внушительным зданием средневековой ратуши. Более органично принципы готического и ренессансного зодчества объединены в архитектурных формах монументального двора во Дворце правосудия (бывшем дворце епископа) в Льеже (двор сооружен в 1526—1540 гг.).



илл.243а Корнелис Флорис (де Вриендт). Ратуша в Антверпене. 1560- 1564 гг. Центральная часть фасада.

К середине 16 столетия классический стиль уже находит более зрелое выражение в наиболее монументальных и идейно значительных произведениях нидерландской

архитектуры—в зданиях ратуш. Самым главным сооружением нового стиля стала знаменитая ратуша в Антверпене (1560—1564). Строителем ее был крупнейший нидерландский архитектор 16 столетия Корнелис Флорис. Очень большая по размерам и выдающаяся по своим архитектурным качествам, антверпенская ратуша имела в нидерландской архитектуре 16 в. такое же, если не более важное значение, какое ратуша в Брюсселе имела для зодчества 15 столетия.

В плане ратуша в Антверпене представляет собой растянутое вширь каре с узким внутренним двором. Общая архитектурная композиция главного фасада свидетельствует о том, что, применяя формы классического ренессансного зодчества, Корнелис Флорис сумел на новой основе развить образные идеи созданных в Нидерландах монументальных гражданских построек прошлых столетий. По существу, он снова разрабатывает тему величественного протяженного сооружения, увенчанного в центральной части фасада выразительным высотным акцентом.

Фасад антверпенской ратуши представляет собой четырехэтажный массив с повышенной центральной частью, архитектурные формы которой даны в более крупном масштабе, нежели в боковых крыльях. Энергичная пластика архитектурных форм центральной части, слегка выступающей, наподобие ризалита, за линию фасада, эффектно оттенена более строгой плоскостью стены по сторонам от нее.

Флорис дал новое творческое претворение мотивам, характерным для готической стилевой системы. Так, например, по-новому, с подлинным блеском решена им традиционная тема венчающего здание высокого фронтона. Недаром многие из приемов Флориса были продолжены и развиты в 17 столетии зодчими фламандского барокко. Что касается трактовки основных элементов новой архитектурной системы, то здесь у Флориса — как и у многих его нидерландских современников— чувствуется тенденция к подчеркиванию не столько конструктивно-тектонических, сколько декоративных возможностей ордера.

По своим масштабам антверпенская ратуша оказалась для того времени единственным в своем роде произведением нидерландского зодчества. Через два года после ее завершения в Нидерландах вспыхнула революция, и длительная война с Испанией приостановила строительство крупных сооружений.

Влияние Флориса, более широко распространившееся на юге Нидерландов, проникло также в северные провинции. Однако здесь оно оказалось преобразованным в соответствии с местными традициями, как об этом свидетельствует, например, целиком облицованная белым камнем ратуша в Гааге (1564). В большей сдержанности образного языка гаагской ратуши угадываются тенденции, которые найдут свое последующее развитие в голландском зодчестве 17 столетия.

Гораздо более органичным для северонидерландской архитектуры второй половины 16 в. было применение для монументальных построек смешанной техники кирпича и камня. При практичности и дешевизне этой техники на севере страны мастерское использование вставок из белого камня для эффектных декоративных акцентов придавало сооружениям большую нарядность и представительность. Хорошим примером здесь может служить фасад Городской канцелярии в Леевардене.

Изобразительное искусство 15 века

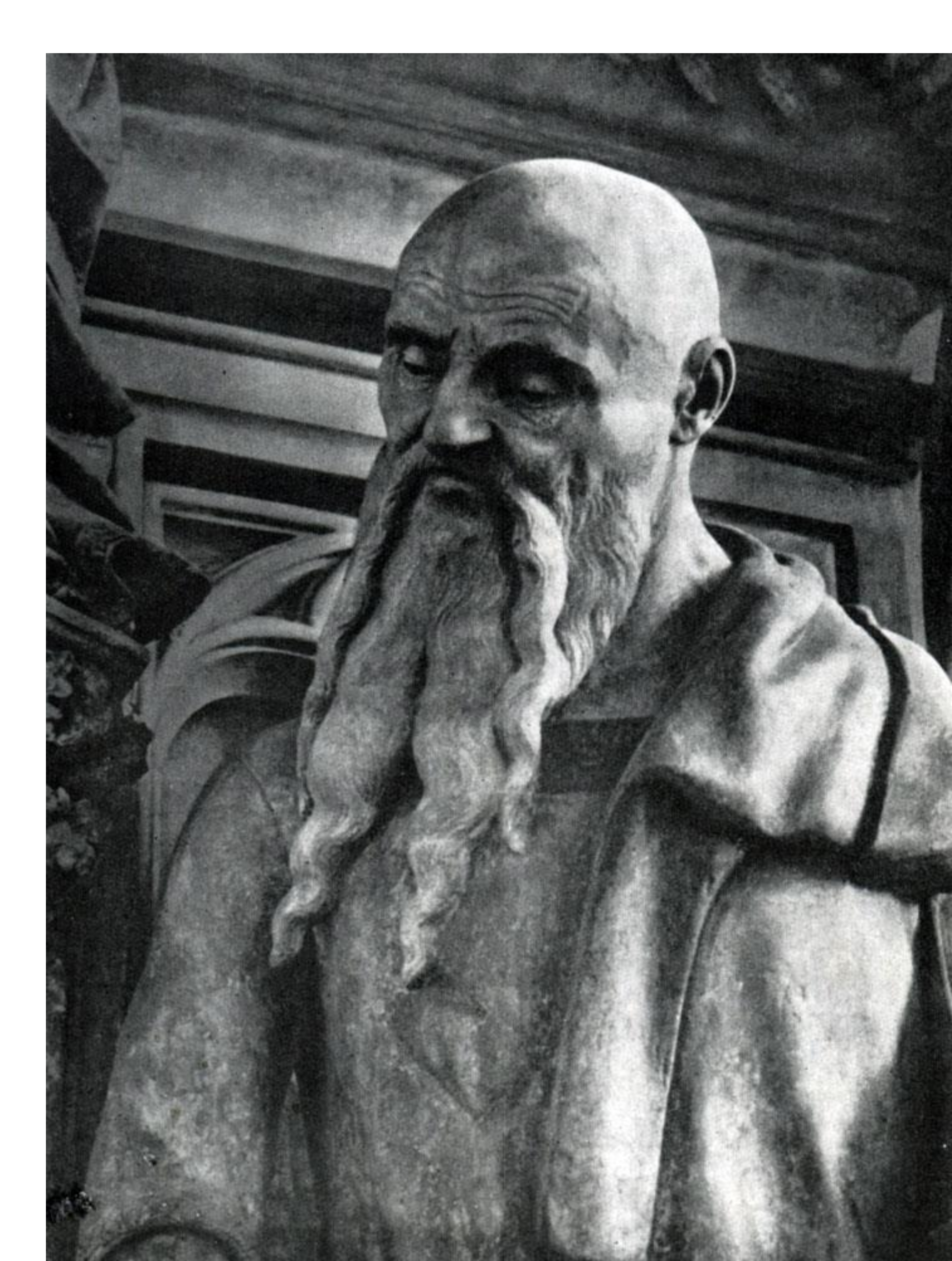
Р. Климов

Первые проявления искусства Возрождения в Нидерландах относятся к началу 15 столетия.

Нидерландские (собственно фламандские) мастера еще в 14 в. пользовались большой известностью в Западной Европе, и многие из них сыграли важную роль в развитии искусства других стран (особенно Франции). Однако почти все они не выходят из русла средневекового искусства. Причем менее всего заметно приближение новой поры в живописи. Художники (например, Мельхиор Брудерлам, ок. 1360—после

1409) в лучшем случае умножают в своих работах число наблюденных в натуре деталей, однако их механическое нанизывание ни в какой мере не способствует реализму целого.

Скульптура отразила проблески нового сознания значительно ярче. В конце 14 в. Клаус Слютер (ум. ок. 1406 г.) предпринял первые попытки разбить традиционные каноны. Статуи герцога Филиппа Смелого и его жены на портале усыпальницы бургундских герцогов в дижонском монастыре Шанмоль (1391—1397) отличаются безусловной портретной убедительностью. Размещение их по сторонам портала, перед статуей богоматери, расположенной в центре, свидетельствует о стремлении скульптора объединить все фигуры и создать из них некое подобие сцены предстояния. Во дворе того же монастыря Слютер совместно со своим племянником и учеником Клаусом де Верве (ок. 1380—1439) создал композицию «Голгофа» (1395—1406), дошедший до нас украшенный статуями постамент которой (так называемый Колодец пророков) отличается мощью форм и драматичностью замысла. Статуя Моисея, являющаяся частью этого произведения, может быть отнесена к числу самых значительных достижений европейской скульптуры своего времени. Из работ Слютера и де Верве должны быть отмечены также фигуры плакальщиков для гробницы Филиппа Смелого (1384—1411; Дижон. Музей, и Париж, Музей Клюни), для которых характерна острая, повышенная выразительность в передаче эмоций.



илл.241 Клаус Слютер. Пророк Исайя. Статуя Колодца пророков. Фрагмент. Камень. 1395-1406 гг. Дижон, монастырь Шанмоль.

И все же ни Клаус Слюгер, ни Клаус де Верве не могут почитаться родоначальниками нидерландского Возрождения. Некоторая преувеличенность экспрессии, излишняя буквальность портретных решений и весьма слабая индивидуализация образа заставляют видеть в них скорее предшественников, чем зачинателей нового искусства. Во всяком случае, развитие ренессансных тенденций в Нидерландах протекало другими путями. Эти пути были намечены в нидерландской миниатюре начала 15 столетия.

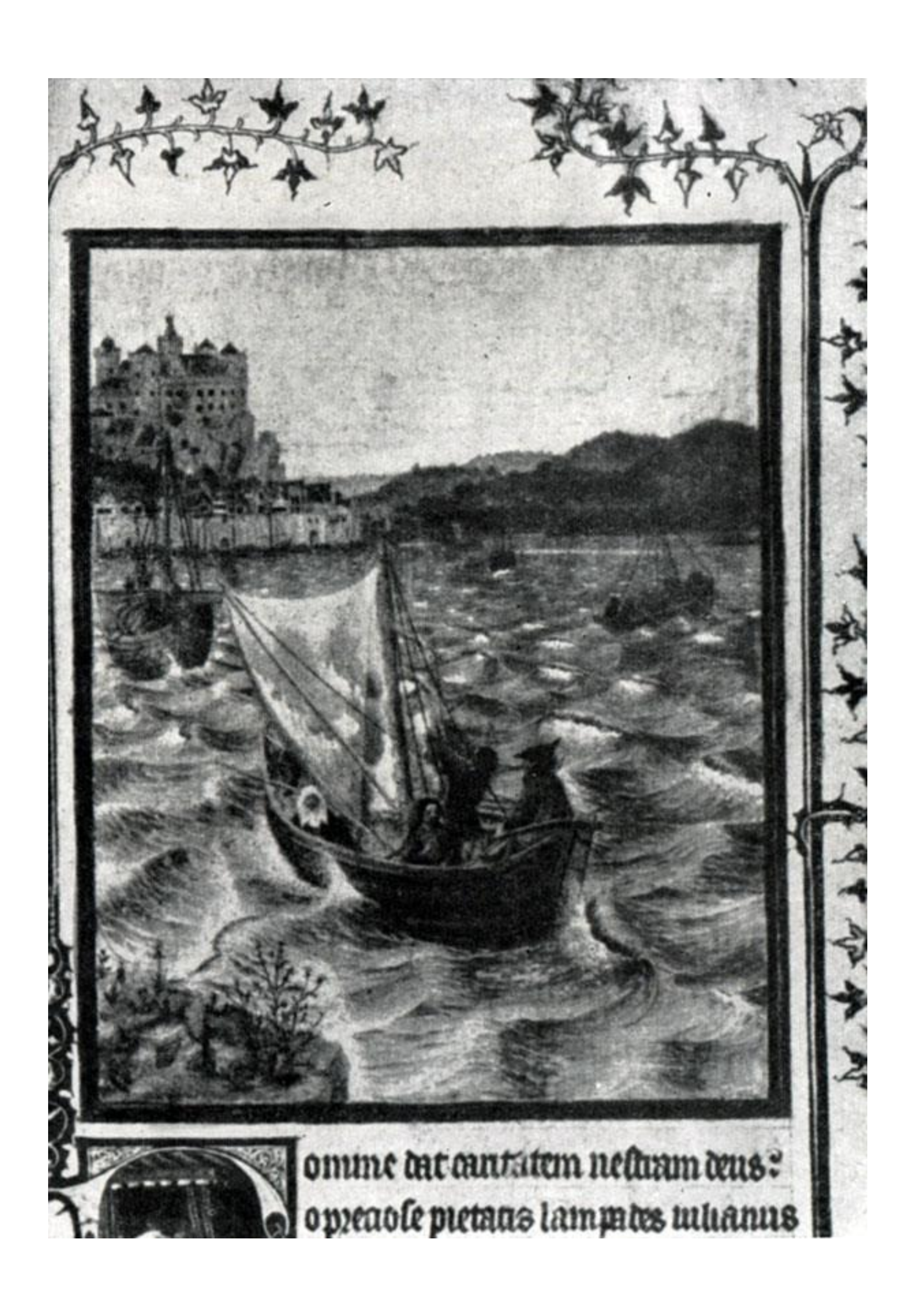
Нидерландские миниатюристы еще в 13—14 вв. пользовались самой широкой известностью; многие из них выезжали за пределы страны и оказали весьма сильное влияние на мастеров, например, Франции. И как раз в области миниатюры был создан памятник переломного значения — так называемый Туринско-Миланский часослов.

Известно, что его заказчиком был Жан, герцог Беррийский, и что работа над ним началась вскоре после 1400 г. Но еще не будучи оконченным, этот Часослов переменил своего владельца, и работа над ним затянулась до второй половины 15 столетия. В 1904 г. при пожаре Туринской национальной библиотеки большая его часть сгорела.

По художественному совершенству и по своему значению для искусства Нидерландов среди миниатюр Часослова выделяется группа листов, созданных, по всей видимости, в 20-х гг. 15 в. Автором их называли Губерта и Яна ван Эйков или условно именовали Главным мастером Часослова.


e uentre matris mee uocauit me dñs
nomine meo. et posuit os meū sicut
gladium acutum sub tegumento
manus sue protexit me posuit me

илл.244а Рождество Иоанна Крестителя. Миниатюра Туринско-Миланского часослова.. 1420-е гг. Турин, Музей.


omine dat caritatem nestram deus:
o preciose pietatis lampades iulianus

илл.244б Морское плавание св. Юлиана. Миниатюра Туринско-Миланского часослова. 1420-е гг. Не сохранилась; прежде - Турин, Музей.

Миниатюры эти неожиданно реальны. Мастер изображает зеленые холмы с идущими девушками, морской берег с белыми барашками волн, далекие города и кавалькады нарядных всадников. По небу стайками плывут облака; замки отражаются в тихих водах реки, под светлыми сводами церкви идет служба, в комнате хлопочут вокруг новорожденного. Художник ставит своей целью передачу бесконечной, живой, всепроникающей красоты Земли. Но при этом он не старается подчинить изображение мира строгой мировоззренческой концепции, как делали это его итальянские современники. Он не ограничивается воссозданием сюжетно определенной сцены. Люди в его композициях не получают главенствующей роли и не отрываются от пейзажной среды, представленной всегда с острой наблюдательностью. В крещении, например, действующие лица изображены на переднем плане, и все же зритель воспринимает сцену в ее пейзажном единстве: речную долину с замком, деревьями и маленькими фигурками Христа и Иоанна. Редкой для своего времени верностью натуре отмечены все цветовые оттенки, а по их воздушности названные миниатюры можно считать явлением исключительным.

Для миниатюр Туринско-Миланского часослова (и шире — для живописи 20-х гг. 15 в.) весьма характерно, что художник обращает внимание не столько на стройную и разумную организованность мира, сколько на его естественную пространственную протяженность. По существу, здесь проявляются черты художественного мировосприятия вполне специфические, не имеющие аналогий в современном европейском искусстве.

Для итальянского живописца начала 15 столетия гигантская фигура человека как бы на все отбрасывала свою тень, все подчиняла себе. В свою очередь пространство трактовалось с подчеркнутой рационалистичностью: оно имело четко

определенные границы, в нем были наглядно выражены все три измерения, и оно служило идеальной средой для человеческих фигур. Нидерландец не склонен видеть в людях центр вселенной. Человек для него — только часть мироздания, быть может, и наиболее ценная, но не существующая вне целого. Пейзаж в его произведениях никогда не превращается в фон, а пространство лишено рассчитанной упорядоченности.

Названные принципы свидетельствовали о сложении нового типа мировосприятия. И не случайно их развитие вышло за узкие пределы миниатюры, привело к обновлению всей нидерландской живописи и расцвету особого варианта искусства Возрождения.

Первые живописные произведения, которые, подобно миниатюрам Туринского часослова, можно уже причислить к ранним ренессансным памятникам, были созданы братьями Губертом и Яном ван Эйк.

Оба они — Губерт (ум. в 1426 г.) и Ян (ок. 1390—1441)— сыграли решающую роль в становлении нидерландского Ренессанса. О Губерте почти ничего неизвестно. Ян был, видимо, весьма образованным человеком, изучал геометрию, химию, картографию, выполнял некоторые дипломатические поручения бургундского герцога Филиппа Доброго, на службе у которого, между прочим, состоялась его поездка в Португалию. О первых шагах Возрождения в Нидерландах позволяют судить живописные работы братьев, выполненные в 20-х гг., и среди них такие, как «Жены-мироносицы у гроба» (возможно, часть полиптиха; Роттердам, музей Бойманс-ван Бейнинген), «Мадонна в церкви» (Берлин), «Св. Иероним» (Детройт, Художественный институт).

В картине Яна ван Эйка «Мадонна в церкви» конкретные натурные наблюдения занимают чрезвычайно много места. Предшествующее европейское искусство не знало столь жизненно-естественных изображений реального мира. Художник с тщанием прорисовывает скульптурные детали, не забывает возле статуи мадонны в алтарной преграде зажечь

свечки, отмечает трещину в стене, а за окном показывает слабые очертания аркбутана. Интерьер напоен легким золотистым светом. Свет скользит по церковным сводам, солнечными зайчиками ложится на плиты пола, свободно вливается в открытые ему навстречу двери.

Однако в этот жизненно убедительный интерьер мастер помещает фигуру Марии, головой достигающую окон второго яруса. II все же такое немасштабное совмещение фигуры и архитектуры не производит впечатления неправдоподобности, ибо в картине ван Эйка господствуют не совсем те же отношения и связи, что в жизни. Свет, пронизывающий ее, реален, но он же придает картине черты возвышенной просветленности и сообщает краскам сверхобычную интенсивность звучания. Не случайно от синего плаща Марии и красного ее платья по всей церкви проносится цветовое эхо — эти два цвета вспыхивают в короне Марии, переплетаются в одеянии ангелов, виднеющихся в глубине церкви, загораются под сводами и на распятии, венчающем алтарную преграду, чтобы затем рассыпаться мелкими искорками в самом дальнем витраже собора.

В нидерландском искусстве 20-х гг. 15 в. величайшая точность в передаче природы и предметов человеческого обихода сочетается с повышенным чувством красоты, и прежде всего цветовой, красочной звучности реальной вещи. Светозарность цвета, его глубокая внутренняя взволнованность и своего рода торжественная чистота лишают произведения 20-х гг. какой бы то ни было повседневной обыденности — даже в тех случаях, когда человек изображается в бытовой обстановке.

Если активность реального начала в работах 1420-х гг. является общим признаком их ренессансной природы, то непременная акцентировка чудесной просветленности всего земного свидетельствует о совершенном своеобрАзии Возрождения в Нидерландах. Это качество нидерландской живописи получило мощное синтетическое выражение в

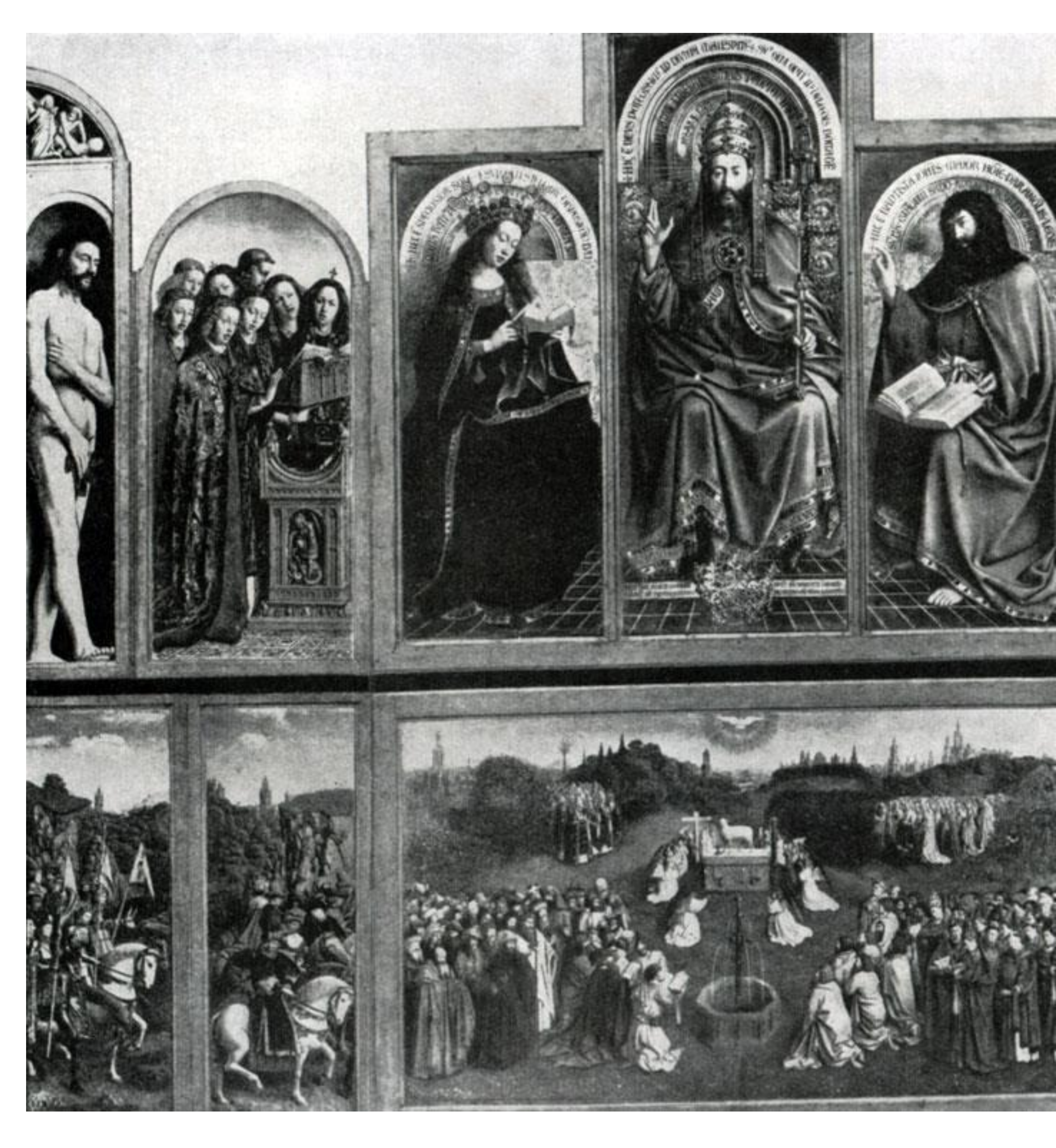
центральном произведении северного Ренессанса — в прославленном Гентском алтаре братьев ван Эйк.

Гентский алтарь (Гент, церковь св. Бавона)—грандиозное, многочастное сооружение (3,435 X 4,435). В закрытом виде он являет собой двухъярусную композицию, нижний ярус которой занимают изображения статуй двух Иоаннов — Крестителя и Евангелиста, по сторонам от которых находятся коленопреклоненные заказчики — Иодокус Вейд и Елизавета Бурлют; верхний ярус отведен сцене «Благовещения», которая венчается фигурами сивилл и пророков, завершающих композицию.

Нижний ярус благодаря изображению реальных людей и натуральности, осязаемости статуй более, чем верхний, связан со средой, в которой находится зритель. Цветовая гамма этого яруса кажется плотной, тяжелой. Напротив, «Благовещение» представляется более отстраненным, его колорит светел, а пространство не замкнуто. Художник отодвигает героев — благовествующего ангела и возносящую благодарение Марию — к краям сцены. И все пространство комнаты освобождает, наполняет светом. Этот свет в еще большей мере, чем в «Мадонне в церкви», имеет двоякую природу — он вносит начало возвышенное, но он же поэтизирует чистый уют обычной бытовой обстановки. И словно для доказательства единства двух этих аспектов жизни — всеобщего, возвышенного и реального, бытового — центральные панели «Благовещения» отводятся виду на далекую перспективу города и изображению трогательной подробности домашнего обихода — умывальника с висящим подле него полотенцем. Художник старательно избегает ограниченности пространства. Светлое, даже светоносное, оно продолжается за пределами комнаты, за окнами, а там, где нет окна, оказывается углубление или ниша, а где нет и ниши — свет ложится солнечным зайчиком, повторяя на стене тонкие оконные переплеты.

Вся внешняя часть полиптиха подчинена идее благовещения, то есть предсказанию пришествия в мир

Христа, и должна, по замыслу художников, предварять тему искупления. И, соответствуя этой задаче, закрытый алтарь таит в себе чувство радостной недосказанности и ожидания. При всей торжественности «Благовещения»— это всего только одна единичная сцена, эпизод. Лишь внутренние части алтаря — представляющие искупление грехов человеческих — несут ощущение возвышенной и волнующей свершенности.



илл.245 Губерт и Ян ван Эйк. Гентский алтарь (в раскрытом виде). 1426-1432 гг. Гент, церковь св. Бавона.

По праздничным дням створки раздвигались. Легкая воздушная сцена в комнате Марии раскрывалась — буквально и переносно — в самом существе своем. Алтарь становится вдвое больше (благодаря раскрытым створкам), он обретает широкую и торжественную многозвучность. Он загорается глубоким цветовым сиянием. Прозрачную светоносную сцену «Благовещения» сменяет величественный и великолепный ряд фигур. Они подчинены особым закономерностям. Каждая фигура Это как бы извлечение, концентрация реальности. И каждая подчинена радостной, торжествующей иерархии, во главе которой — бог.

Он средоточие всей системы. Он крупнее всех, он отодвинут вглубь и возвышен, он неподвижен и, единственный, обращен вовне алтаря. Его лицо серьезно. Он устремляет в пространство свой взгляд, и его устойчивый жест лишен случайности. Это благословение, но и утверждение высшей необходимости. Он пребывает в цвете — в красном горящем цвете, который разлит повсюду, который вспыхивает в самых потаенных уголках полиптиха и только в складках его одежд обретает свое наивысшее горение. От фигуры бога-отца, как от начала, как от точки отсчета, торжественно разворачивается иерархия.

Мария и Иоанн Креститель, изображенные подле него, подчинены ему; тоже возвышенные, они лишены его устойчивой симметрии. В них пластика не побеждена цветом и бесконечная, глубокая звучность цвета не переходит в интенсивное, пламенеющее горение. Они материальнее, они не сплавлены с фоном. Следующими представлены ангелы. Они как младшие сестры Марии. И цвет в этих створках меркнет и становится теплее. Но, словно для восполнения ослабленной цветовой активности, они представлены поющими. Точность их мимики делает для зрителя наглядной, как бы реально воспринимаемой высоту и прозрачность звука их песнопений. И тем сильнее и материальнее явление Адама и Евы. Их нагота не просто обозначена, но предъявлена во всей ее очевидности. Они стоят в рост, выпуклые реальные.

Мы видим, как розовеет кожа на коленях и кистях рук Адама, как круглятся формы Евы.

Таким образом, верхний ярус алтаря развертывается как поразительная в своем последовательном изменении иерархия реальностей. Нижний ярус, изображающий поклонение агнцу, решен в ином ключе и противопоставлен верхнему. Светозарный, кажущийся необъятным, он простирается от переднего плана, где различимо строение каждого цветка, до бесконечности, где в свободной последовательности чередуются стройные вертикали кипарисов и церквей. Этот ярус обладает свойствами панорамности. Его герои выступают не как единичные данности, а как части множества: со всей земли в мерном движении сбираются в процессии священнослужители и отшельники, пророки и апостолы, мученики и святые жены. В молчании или с пением они окружают священного агнца — символ жертвенной миссии Христа. Перед нами проходят их торжественные сообщества, во всей своей красочности открываются земные и небесные просторы, и пейзаж обретает волнующий и новый смысл— больший, чем просто дальний вид, он претворяется в своего рода воплощение вселенной.

Нижний ярус представляет другой, чем в верхнем, аспект реальности, однако оба они составляют единство. В сочетании с пространственностью «Поклонения» цвет одежд бога-отца пламенеет еще глубже. При этом его грандиозная фигура не подавляет окружение — он высится, словно излучая из себя начала красоты и реальности, он венчает и объемлет все. И как центр равновесия, как точка, завершающая все композиционное построение, помещена под его фигурой переливающаяся всей мыслимой многоцветностью драгоценная ажурная корона.

Нетрудно увидеть в Гентском алтаре принципы миниатюр 20-х гг. 15 в., но в полиптихе они возведены в законченную художественную, мировоззренческую систему.

Так, мы видим, что любой предмет, переданный, казалось бы, со всевозможной подробностью и убедительностью,

обладает некоторыми свойствами, которые в значительной мере лишают его обыденной естественности. По существу, даже нельзя сказать, что художник видит предмет в совокупности его реально-бытовых черт, ибо он останавливает внимание преимущественно на таких качествах, которые могут выразить красоту и просветленность жизни (не случайно предметы в живописи 20—30-х гг. 15 в. кажутся часто невесомыми).

Уже одни эти свойства позволяют говорить о наличии в методе братьев ван Эйк черт своеобразия, резко отличающих их творчество от искусства итальянского Возрождения.

Еще отчетливее это своеобразие проявляется в видении человека. Художник не стремится ни к жанровой достоверности, ни к самодавлеющей монументальности образа. Характерно, что люди в произведениях ван Эйков и их современников оказываются не столько активно действующими лицами, сколько своего рода свидетельствами и реальными воплощениями совершенства и красоты мироздания. Художник тяготеет к реальности, но пытается уловить в ней отблеск извечной красоты. Поэтому, достигая величайшей остроты в передаче натуры, нидерландский мастер никогда не прибегает к ее жанровой повседневной трактовке.

Существенно влияет названный принцип ранней нидерландской живописи на портрет. В изображении Иодокуса Вейда придирчиво прорисованы все детали его лица. Художник рассматривал портретируемого почти как предмет неживой природы. Человек замечателен уже своим реальным существованием, и нет необходимости конструировать его образ, прибегать к концентрации и гиперболизации его духовных черт. Уже характер восприятия художником натуры — пристального, внутренне восхищенного, чистого — придает образу Вейда черты значительности.

Судя по «Благовещению» и изображениям процессии в нижнем ярусе алтаря, стремление к раскрытию прежде всего

красоты мироздания оказало сильнейшее влияние и на принципы построения сцены.

По существу, сцена понимается не как событие, как действие, а как предстояние. Человек рассматривается не как участник действия, причина его, но только как часть некоего статического целого. И хотя мы видим благовествующего ангела и молящуюся Марию — они не соотнесены и не связаны. Центральные панели «Благовещения» (с умывальником и видом города) имеют ничуть не меньшее Значение, чем боковые, на которых изображены главные герои композиции. Вместо сюжета, понимаемого как развитие действия, драматический рассказ, мы видим предстояние, общую «экспозицию» людей и предметов.

Стремление в любой сцене, в любом человеке и предмете отражать преимущественно красоту мироздания оказало сильнейшее воздействие на трактовку пространства. Сохраняя пространственность и воздушность миниатюр 20-х гг. 15 в., Гентский алтарь сообщает этим качествам программную принципиальность, мировоззренческий смысл. Там человек сливался с мирозданием в своего рода пейзажном единстве. Здесь и пейзажная даль, и человек, и деталь предмета обладают такой подчеркнутой выразительностью, что та, в какой-то мере лишая сцену ее бытовой естественности, делая ее более «натюрмортной», придает ей огромную силу художественного и эмоционального воздействия.

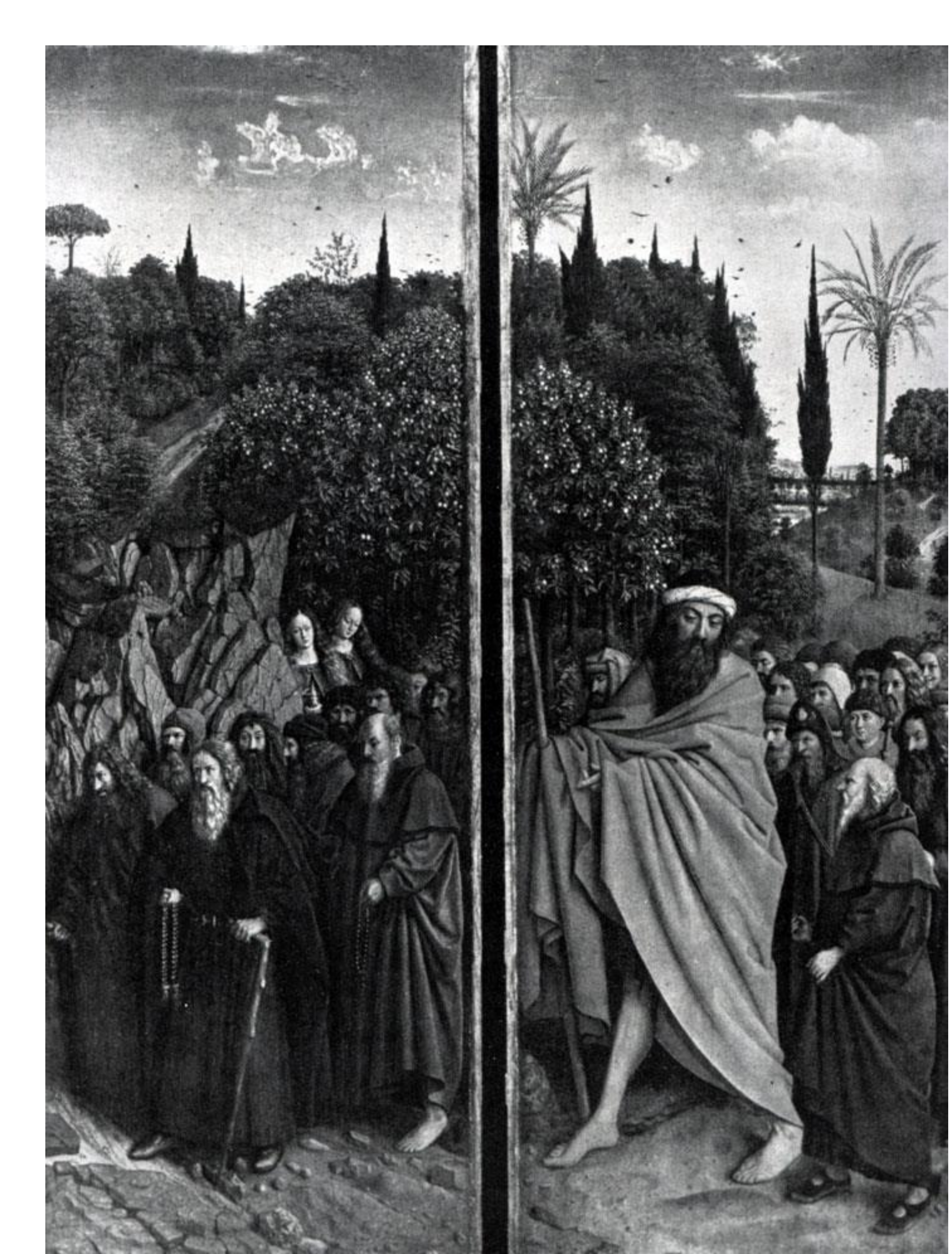
Пространство в Гентском алтаре обладает повышенной перспективностью. Не случайно, судя по точке зрения, зритель связан не столько с фигурами, сколько с далевыми точками заднего плана. Взгляд зрителя очень часто скользит над сценой (как в «Поклонении») или проходит сквозь нее (как в «Благовещении»), чтобы затем уйти в пейзаж.

Основополагающую роль идеи красоты мироздания как главного стержня произведения можно увидеть и в принципах использования цвета. Цвет не несет никаких психологических функций. Он не должен выражать какое-либо определенное чувство. Его роль — возвысить реальную окраску предмета до

некоторой высшей степени, при которой становится очевидной сопричастность этого предмета к всеобщей красоте мироздания. Разноцветное сияние стекла, блеск металла, глубокие переливы бархата и эмалевое сияние небес более, чем что-либо другое, передают красоту, которой напоен мир, необычность, драгоценность любой частности и всей вселенной в целом. С этой целью авторы Гентского алтаря с таким вниманием разрабатывали систему рефлексов, достигли на редкость звучного и вместе с тем мягкого, согласного звучания различных цветов. С этой целью изобрели они и новую живописную технику, предшествующую современной технике масляного письма.

Таким образом, в Гентском алтаре гениальные находки автора миниатюр Туринского часослова дали грандиозные результаты. И, по существу, даже сравнительная медленность и своеобразие ренессансного развития Нидерландов, отсутствие культа яркой, героической индивидуальности, который имел такое важное значение в Италии, принесли здесь неожиданно ценные плоды. Вместе с тем интересно, что пантеистический характер нидерландского Возрождения оказался несовместимым с развитием скульптуры. После Клауса Слютера (а он выступил еще до формирования принципов нидерландского Возрождения) Нидерланды не знали ни одного значительного скульптора.

Воплощенные в Гентском алтаре принципы проявились не во всех изображениях в равной мере. Внимательный анализ алтаря позволил различить в нем работу обоих братьев — Губерта и Яна. Начавший работу Губерт умер в 1426 г., алтарь же был закончен в 1432 г. Яном, который исполнил панели, составляющие внешнюю сторону алтаря, и в большой степени— внутренние стороны боковых створок (впрочем, рука Яна различима и в ряде сцен, написанных Губертом, а общая цельность полиптиха свидетельствует о руководящей роли старшего брата).



илл.246 Ян ван Эйк. Пилигримы и отшельники. Боковая створка Гентского алтаря. См. илл. 245.

При сравнении процессии на внутренней стороне боковых створок со сценой поклонения агнцу можно заметить, что в работе Яна фигуры сгруппированы свободнее. Ян уделяет больше внимания человеку, чем Губерт. Фигуры, написанные им, отличаются большей гармонией, они более последовательно, равномерно раскрывают драгоценную природу человека и мира.

Говорить о следующих после окончания полиптиха восьми годах творчества Яна ван Эйка — значит прежде всего иметь в виду дальнейшее развитие (причем в сторону их конкретизации) принципов Гентского алтаря. От работы к работе художник уточняет свой метод.

Еще в 1431 г. Ян нарисовал приехавшего к бургундскому двору в качестве папского легата кардинала Никколо Альбергати (Дрезден, Гравюрный кабинет). Он тщательно переносил на бумагу черты лица, по нескольку раз возвращался к линиям, не удовлетворявшим его, отметил в надписи цвет глаз и другие необходимые для живописной работы подробности. Все это объяснимо подготовительным, черновым назначением рисунка. Однако замечательно, что мастер не делает никаких попыток выявить характер (если о нем все же можно говорить, то тому причиной выразительность лица Альбергати, а не психологический анализ ван {Эйка). Более того, он не стремится определить образ человека. В отличие от итальянцев он не старается решительными штрихами как бы вырубить фигуру из пространства, наделить ее самостоятельной активностью. Здесь очевидна параллель Гентскому алтарю; в фигурах Адама и Евы анатомия, конструкция тела передавались достаточно приблизительно, тогда как поверхность кожи — с редкой наблюдательностью (у Адама изображен на теле каждый волосок). Внимание ван Эйка привлекает не скульптурная масса головы, а мягкая податливость старческой кожи, а если

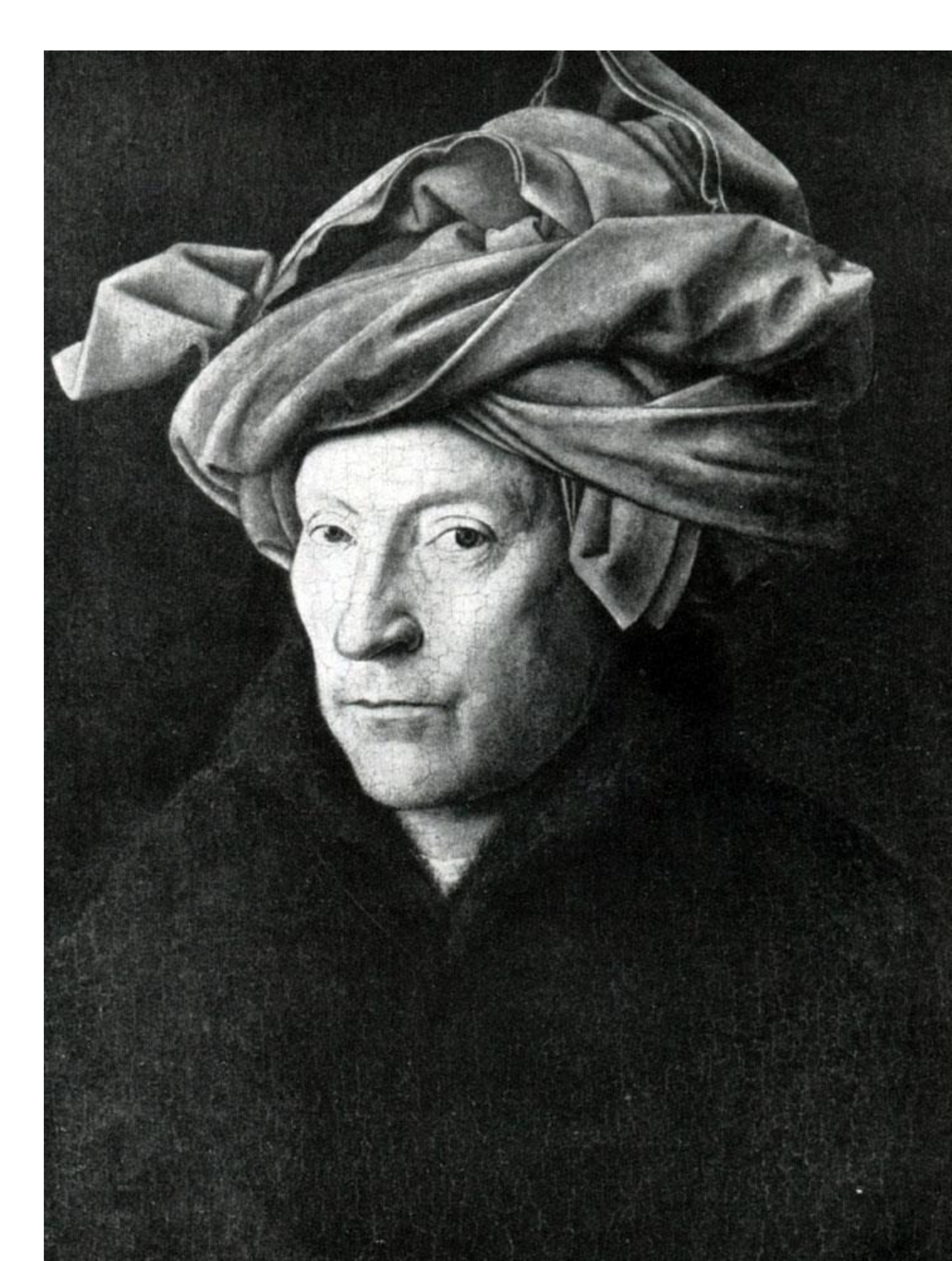
говорить о трактовке личности — то не способность человека к действию, а его индивидуальная мимика (например, манера немножко косить ртом). Самая мысль использовать модель в качестве лишь сырого материала для художественного обобщения испугала бы его своей еретичностью.

Исполненный несколько позже живописный портрет Альбергати (Вена, Музей) черствее, жестче, энергичнее. II здесь не столько разница подготовительного наброска и окончательной работы, сколько иной подход к задачам портретирования и иное представление о человеке. Можно уже говорить об образе изображенного. Исчез преувеличенный интерес к передаче «натуральности» старческой кожи. Если в рисунке наиболее художественно активной деталью был рот, то здесь — глаза. Создается впечатление, что художник ищет еще не ясные и для него самого, но уже ощущаемые им внутренние свойства человека, которые не могут быть раскрыты путем одного лишь благоговейного воспроизведения живой натуры.

Следующее звено этой эволюции — так называемый «Тимофей» (1432; Лондон, Национальная галлерея). Это поясное изображение некрасивого, тихого человека, устремившего в пространство взгляд, лишенный определенного выражения. Однако длительность, чистота, задумчивость и нефиксированность этого взгляда дают почувствовать, что портретируемый исполнен скромности и благочестия, чистосердечно открыт миру.

Взгляд Тимофея устанавливает определенное соотношение между ним и внешним миром. Он обладает двоякой направленностью; можно сказать, что внешний мир, проникая сквозь глаза Тимофея, претворяется в новое качество — во внутреннюю сферу человека. А вместе с тем, как луч, попавший в другую среду и преломленный ею, он не теряет при этом своей природы. Взгляд Тимофея утверждает и сопричастность его мирозданию и наличие в нем глубокой духовной жизни. Мы ничего не знаем о ней определенного, но мы чувствуем ее, и не случайно глаза на портретах ван Эйка

чаще всего имеют оттенок неразрешимой для зрителя загадочности.



илл.247 Ян ван Эйк. Портрет человека в тюрбане. 1433 г. Лондон, Национальная галлерея.

В другом портрете ван Эйка— портрете человека в тюрбане, исполненном в 1433 г. (Лондон, Национальная галлерея), выражение лица становится более активным. Портретируемый приближен к краю картины, его глаза обращены к нам (хотя все же нельзя сказать, что он смотрит на вас). Взгляд его, более пристальный, чем у Тимофея, обладает некоторым привкусом горечи, то есть его эмоциональная окрашенность более конкретна.

В названных портретах нет ни разработанной характеристики, ни определенных душевных движений. Их заменяет длительная, вневременная созерцательность. А созерцательность для ван Эйка— не индивидуальное свойство модели. Она является для него скорее качеством, определяющим место человека в мире (как для итальянских портретных изображений таким качеством была способность к действию, к активному проявлению своей внутренней энергии). И индивидуальное начало в портретах ван Эйка сказывается исключительно в том, как человек созерцает мир, как он обращен к миру. Собственно, ценность человека состоит для ван Эйка в способности ощущать свою нерасторжимую связь, слитность с миром. Общее состояние при такого рода восприятии одно — своего рода задумчивая печаль. Но напрасно гадать о ее конкретном содержании. Нам дано только знать, что Тимофей глядит в мир с тихой лирической задумчивостью, а человек в тюрбане — более сухо и горько. Психологическая направленность в обоих случаях одна, но ее тональность, ее эмоциональная окрашенность — разная.

При такой портретной системе критерием ценности человека оказывается не только и не столько этический фактор, а способность модели воспринимать красоту мироздания. Человек в портретах ван Эйка и носитель созерцательного начала и в то же время объект созерцания. Он не действует,

не проявляет определенных чувств; он демонстрируется зрителю в качестве части мироздания. Поэтому лицо передается с натюрмортной подробностью (как предмет созерцания), а длительный неподвижный взгляд обладает почти неестественной для этого лица одушевленностью (выражая созерцательность модели).

Очевидно, что такой тип портрета не мог существовать долго. Ренессансный принцип выявления личности, вызвав к жизни это подвижное равновесие между человеком и миром, между созерцателем и объектом созерцания, в ходе своего развития должен был усилить индивидуальные, персональные черты в образе и такое равновесие нарушить.

Собственно, аналогичный процесс имел место не только в портретной живописи. В алтарных композициях также заметно усиление черт конкретной реальности и постепенное нарушение единства натурных наблюдений и их мировоззренческого претворения. Но в портретной живописи этот процесс протекал быстрее и в более очевидных формах.

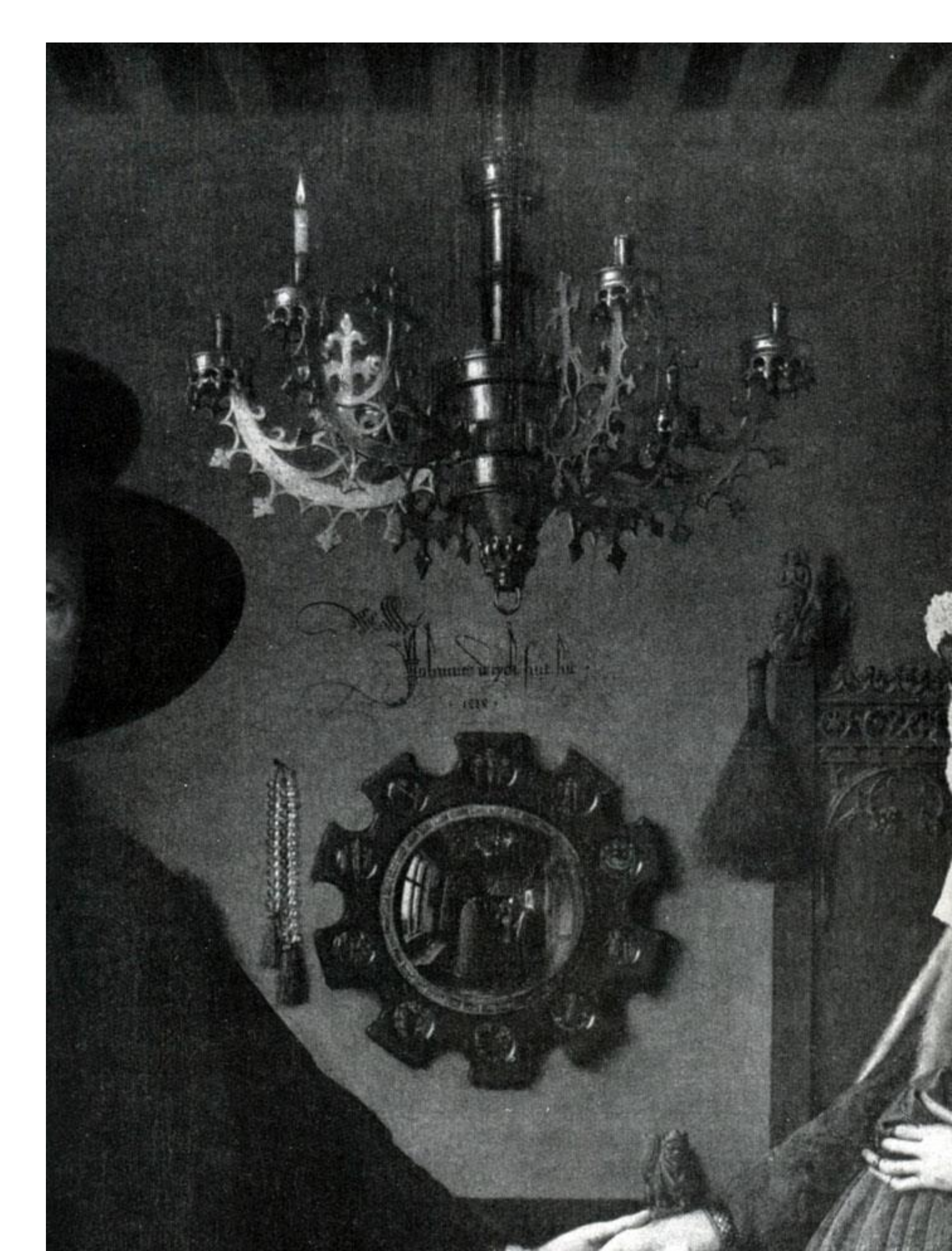


Ян ван Эйк. Чета Арнольфини. 1434 г. Лондон, Национальная галлерея.

Илл.стр.312-313



*илл.248 Ян ван Эйк. Чета Арнольфини. Фрагмент. 1434 г.
Лондон, Национальная галлерея. См. илл. между стр. 312 и 313.*



илл.249 Ян ван Эйк. Чета Арнольфини. Фрагмент, См. илл. между стр. 312 и 313.

В 1434 г. ван Эйк написал портрет, обычно считающийся изображением купца из Лукки, представителя интересов дома Медичи в Брюгге, Джованни Арнольфини и его жены Джованны (Лондон, Национальная галлерея). Портрет этот не только запечатлевает обоих Арнольфини, но и представляет их в определенной сюжетной и бытовой ситуации: мастер изобразил момент бракосочетания. Супруги находятся в комнате. Джованни держит в руке руку Джованны. Между ними, на противоположной стене помещено зеркало, в котором отражаются двое входящих (один из них, видимо, сам художник).

Образ Джованни трактован схоже с портретами Тимофея и человека в тюрбане. Но мастер приопустил его взгляд — и он уже не уходит в пространство.

Духовный мир как бы замкнулся в самом человеке и светится уже собственным светом, а не отраженным светом мироздания. Ван Эйк не перечисляет особенностей душевной сферы портретируемого. Но он словно подчиняется своей модели, он пишет ее в отвечающем ей «характере», и живописная манера поражает несвойственной ван Эйку, но так отвечающей существу Арнольфини холодной и блестящей уверенностью.

С острой и пристальной наблюдательностью он отмечает узкие, вдавленные виски, разрезанный впадинкой подбородок, несколько кривые губы и особенно длинный овал лица, тоже длинный, хрящеватый, с изощренно выгнутыми ноздрями нос, прикрытые веками прохладные, светлые глаза и слабо брезжущий на бледных щеках румянец.

Узкая, с неподвижно подогнутым мизинцем рука Джованни повисла в воздухе — не движущаяся и не остановившаяся, рука с невыраженным, даже спрятанным характером. А ей

навстречу открыта рука Джованны — тоже тонкая, но совсем иная в своей нежной неразвитости.

Джованни стоит с почти молитвенной сосредоточенностью. Он не столько стоит, сколько предстоит. Но мы, подведенные к его благословляющему и предостерегающему движению, воспринимаем его как выражение строгости, серьезности Арнольфини. Напротив, пассивная подчиненность жеста Джованны жесту мужа, меньшая сосредоточенность ее взгляда и некоторая идеализированность придают ей трогательные и мягкие черты покорности.

Таким образом, не прибегая к развернутому психологическому анализу ван Эйк находит возможности для глубокой трактовки своих героев. В отношении рассматриваемого портрета можно сказать, что здесь мастер как бы сосредоточивает свой взгляд на более конкретных жизненных явлениях. Не отступая от системы своего искусства, Ян ван Эйк находит пути к косвенному, обходному выражению проблем, осознанная трактовка которых наступит только два века спустя. В этой связи показательно изображение интерьера. Он мыслится не столько частью вселенной, сколько реальной, жизненно-бытовой средой.

Еще со времен средневековья удерживалась традиция наделять предметы символическим смыслом. Так же поступил и ван Эйк. Имеют его и яблоки, и собачка, и четки, и горящая в люстре свеча. Но ван Эйк так подыскивает им место в этой комнате, что они помимо символического смысла обладают и значением бытовой обстановки. Яблоки рассыпаны на окне и на ларе подле окна, хрустальные четки висят на гвоздике, отбрасывая словно нанизанные одна на другую искорки солнечных бликов, а символ верности — собачка таращит пуговичные глаза.

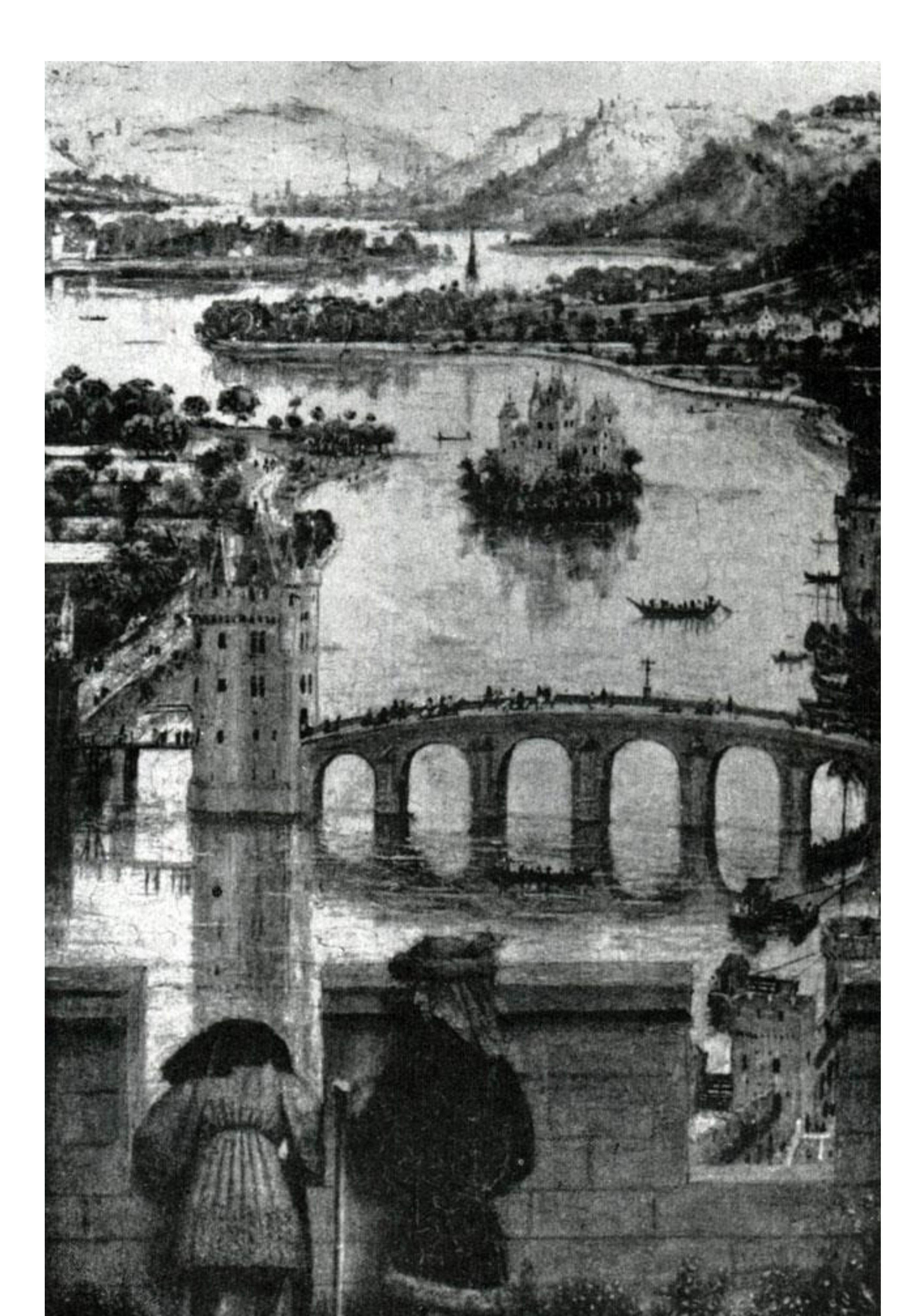
Портрет четы Арнольфини является примером и гениальной гибкости системы ван Эйка и ее узких рамок, за пределы которых интуитивно стремился выйти художник. По существу, мастер стоит в непосредственном преддверии появления целостного и определенного, характерного и замкнутого в

себе образа, свойственного развитым формам раннего Ренессанса. Если в гентском полиптихе художник старался создать обобщенную, синтетическую картину, которая множество отдельных явлений сочетала бы в единую картину мироздания, то здесь в основу решения кладется конкретный факт, и хотя здесь еще вполне сохранилось стремление передать красоту мироздания — не случайно с таким восхищенным увлечением написано выпуклое зеркало (в нем, как в капельке росы, дрожит и играет отражение целого мира,) — все же предметы — носители этой красоты — уже утрачивают главенствующую роль.

В алтарных композициях, как уже говорилось, этот процесс также имел место. Наступил он несколько позднее, чем в портрете,—в дрезденском триптихе, видимо, почти одновременном портрету четы Арнольфини, главным остается заботливое желание художника не нарушить живой связи своих героев с миром. Св. Екатерина (правая створка) в светлом, голубом одеянии, держа в руке сияющий меч с прозрачной сапфировой рукояткой, наклоняет голову над молитвенником, и наклону ее головы вторят, как листья пальмы, расходящиеся линии сводов, а за ней в открытом окне далекие здания и синеющие горы. И в движениях юной святой, и в голубизне ее одеяния, и в сиянии всего, что окружает ее или что держит она в руках, и в этих так спокойно виднеющихся за окном далях живет мир, свет и тишина.



илл.250 Ян ван Эйк. Мадонна канцлера Роллена. 1435/36 г. Париж, Лувр.



илл.251 Ян ван Эйк. Мадонна канцлера Роллена. Фрагмент. См. илл. 250.

Но уже в следующей алтарной картине метод художника приобретает большую усложненность. Речь идет о «Мадонне канцлера Ролена» (Лувр). Не очень большая (0,66x0,62 м), она кажется больше своих реальных размеров. Образы жестче и определеннее. Бесконечно уходящая панорама торжественно открывается через три арочных пролета. Архитектурно-пейзажная часть не составляет с людьми лирического и гармонического единства, но выступает как важный, самостоятельный образ: Ролену противопоставляется пейзаж с жилыми домами, Марии — панорама церквей, а линии расположенного по центральной оси далекого моста с движущимися по нему фигурками пешеходов и всадников как бы устанавливают связь между Роленом и благословляющим жестом младенца Христа. Нарастание определенности образов (Ролен — один из самых жестких образов ван Эйка) и сознательное подчеркивание единства человека с мирозданием свидетельствуют о том, что (как и в портрете четы Арнольфини) художник стоит перед необходимостью дальнейшего развития или видоизменения своей системы.

Реализация этих новых тенденций произошла около 1436 г. Во всяком случае, в 1436 г. мастер создал алтарную композицию, во многом отличную от его прежних работ, — «Мадонну каноника ван дер Пале» (Брюгге, Музей). Ритмы и формы здесь укрупнились, стали тяжелее и размереннее. В картине господствует дух невозмутимой и статической уравновешенности.

Участникам сцены свойственна представительность, безусловное, не требующее проявлений достоинство. Сравнительно с прежними героями ван Эйка эти не столько смотрят сами, сколько позволяют зрителю обозревать их плавный полукруг. Они уже не боятся заслонить пейзаж или замкнуть собой перспективу. На смену юным, похожим не на матерей, а на старших сестер мадоннам прежних лет пришла

другая— величественная, спокойно занимающая главную часть картины.

Фигуры четырех участников сцены приобрели повышенную материальную массивность. Арочные пролеты не открывают ни далеких просторов, ни сложных архитектурных аспектов. Ван Эйк приблизил к нам героев своей картины и ограничил ими поле нашего зрения. Замкнулась перспектива «Мадонны канцлера Ролена», закрылось окно дрезденского триптиха.



илл.252 Ян ван Эйк. Мадонна каноника ван дер Пале. Фрагмент. 1436 г. Брюгге, Музей.

Но ван Эйк пошел еще дальше. При всей своей значительности канцлер Роллен (в вышеупомянутом алтаре) не является основным героем. Его образ равноправен образу мадонны и уступает художественной активности пейзажной панорамы. В «Мадонне ван дер Пале» художник превратил донатора в едва ли не главное лицо композиции. Коленопреклоненный ван дер Пале господствует в картине. К нему обращены и Мария и св. Донат, его грузная фигура в белом облачении привлекает наше внимание, и изящный патрон каноника— св. Георгий, приветливо приподняв шлем, представляет его мадонне. Тот же, сняв очки и заложив пальцем нужные страницы молитвенника, поднял угрюмый, тяжелый размышляющий взор. Он не созерцает, а размышляет. И в этой перестановке акцента с обращенности человека в мир на его погруженность в себя — предварение последующих тенденций нидерландского искусства.

Цвет и здесь поднимает изображение на некую высшую ступень. Но его активность и одновременно плотность — особые. Бархатное облачение св. Доната обретает невероятную цветовую звучность. Его освещенные солнцем складки синее, чем это возможно для реального цвета. И сочетаясь с красным — одеяния Марии — и белым— каноника, — они образуют мощный сияющий аккорд. Но именно благодаря предельности этого аккорда в нем возникают черты нового — самодовлеющей цветовой активности, невозможной в тех работах, где мастер всецело подчинял свое искусство идее вселенной.

Все последующие работы ван Эйка несут в себе отзвук пафоса объективности, который в такой резкой форме проявился в «Мадонне ван дер Нале». Но самоценная значительность образа сочетается в них с некоторым прозаизмом трактовки. Изображенные художником лица становятся конкретнее, характернее.

Портрет Яна де Леув (1536; Вена, Музей), несмотря на совсем маленькие размеры, кажется монументальным: в такой степени в модели подчеркнута основательность облика и жестковатая прямота внутреннего мира. Ян де Леув смотрит не в мир, а на нас. Рядом с ним Тимофей и человек в тюрбане кажутся отдаленными и недосягаемыми для живого контакта.

Возрастание конкретности и реальности образа человека в поздних работах ван Эйка протекает необычайно быстро и проявляется различно. В неоконченной «Св. Варваре» (1437; Антверпен, Музей) оно заметно в трактовке второго и третьего планов, где обстоятельно изображено возведение храма, а далекие холмы получают ясное и упорядоченное решение. В «Мадонне у фонтана» (1439; Антверпен, Музей) оно видно в желании нейтрализовать активность перспективного построения фона (при помощи фигурок ангелов, держащих занавес, и цветов) и сосредоточить внимание на образе человека. Живописное решение подчеркивает не столько красоту мироздания, сколько декоративное богатство картины. Цвет обретает силу, сочность, еще невиданную мощь звучания, но за ним мы уже не чувствуем былой — трогательной и застенчивой — восхищенности художника.

Наиболее последовательно новые особенности метода воплощаются в последнем портрете мастера — портрете жены, Маргариты ван Эйк (1439; Брюгге, Музей). Здесь за характерностью внешнего облика начинает явственно вырисовываться анализ характера. Если в портретах Тимофея и человека в тюрбане образ портретируемых являлся лишь частью более общего образа (образа человека как части мироздания), то здесь создание индивидуального образа исчерпывает замысел художника. Таких объективных портретов ван Эйк еще не создавал. II никогда он не обращался к такой необычайно тонкой, при этом скорее изысканной, чем глубокой гамме: красная с фиолетовым оттенком ткань — серая меховая опушка — серо-розовое с совсем бледными губами лицо. Портрет жены завершает первый этап нидерландского Ренессанса и свидетельствует о вступлении ван Эйка в новую, характерную уже для 1440-х гг.

фазу развития искусства Нидерландов. Смерть (в 1441 г.) прервала его дальнейшую деятельность.

Братья ван Эйки в современном им искусстве занимают исключительное место. Но они не были одиноки. Одновременно с ними работали и другие живописцы, стилистически и в проблемном отношении им родственные.

Среди них первое место бесспорно принадлежит так называемому Флемальскому мастеру. Было сделано немало остроумных попыток определить его подлинное имя и происхождение. Из них наиболее убедительна версия, по которой этот художник получает имя Робер Кампен и довольно развитую биографию (*Ранее именовался Мастером алтаря (или «Благовещения») Мероде. Существует также малоубедительная точка зрения, относящая приписанные ему работы молодому Рогиру ван дер Вейдену.*). О Кампене известно, что он родился в 1378 или 1379 г. в Валансьене, получил звание мастера в 1406 г. в Турнэ, там жил, исполнил помимо живописных работ немало декоративных, был учителем ряда живописцев (в том числе Рогира ван дер Вейдена, о котором речь пойдет ниже, — с 1426 г., и Жака Дарэ — с 1427 г.) и умер в 1444 году.

Примером творчества Кампена может служить алтарь с «Благовещением» в центре, донатором Ингельбрехтом с женой на левой створке и святым Иосифом на правой (прежде — собрание Мероде, теперь Нью-Йорк, Метрополитен-музей). Представленные здесь люди — неповоротливые, словно запутавшиеся в бесчисленных складках своих одежд. Ангел, обращающий к Марии радостные слова, не смотрит на нее, а она, долженствующая внимать ему, погружена в чтение толстого тома Священного писания. Зато вещи проявляют неожиданную активность. Они занимают почти все главные места в композиции, и большой одноногий стол вторгается между ангелом и Марией. Вещи живут своей жизнью: приподнялись и изогнулись страницы в раскрытой книге, причудливо извернулся сползающий со стола свиток, испустила колышущиеся волокна дыма свеча, повернулись на шарнирах ставни, и одеяния будто шевелят своими ломкими складками. Даже полотенце, которое так ровно, даже

торжественно висело подле Марии в «Благовещении» Гентского алтаря, здесь покосилось и съехало на сторону.



илл.253а Робер Кампен. Благовещение. 1430-е гг. Нью-Йорк, Метрополитен-музей.



илл.253б Робер Кампен. Благовещение. Фрагмент. См. илл. 253 а.

Кампен старается все вещи представить реальными. Он с точностью воспроизводит различные предметы (перед Св. Иосифом аккуратно разложены столярные инструменты), а все отвлеченные явления или чудесные события воплощает в повседневный, понятный облик (в таинственном сиянии, проникающем к Марии через окно, оказывается заключенной миниатюрная фигура младенца).

В любой сцене он подчеркивает ее бытовое начало. Наиболее тому яркий пример — створка с Иосифом. Хотя представленное здесь изготовление мышеловки должно символически свидетельствовать об уловлении дьявола, автор все свое внимание сосредоточивает на изображении маленькой ремесленной мастерской, сквозь растворенное окно которой виден далекий городской пейзаж.

Но хотя Кампен, в отличие от ван Эйка, тяготеет к воссозданию бытовой среды, он принципиально ему близок. Как и ван Эйк, он прибегает к повышенно звучным, очищенным цветовым решениям, имеющим все ту же «пантеистическую» природу.

Правда, «пантеизм» Кампена особый. Он не чувствует гармонического единства мира, и не случайно все вещи в его алтарях кажутся разобщенными. В произведениях Кампена мы всегда воспринимаем как бы два не сливающихся воедино начала — предмет и пространство. Его в равной мере тянет подчинить предмет пространству, поставить его в общий перспективный ряд (отчего все предметы у него так легко подчиняются перспективной схеме), но одновременно он хочет показать его со всей доступной его искусству наглядностью (см., например, «Мадонну перед экраном», Лондон, Национальная галлерея, «Мадонну с младенцем», Ленинград, Эрмитаж, «Мадонну в абсиде», дошедшую в многочисленных репликах.) Эта двойственность характерна и для Кампена и для искусства 1420— 1430-х гг. Тяготение к земному возможно только в формах пантеистических. У ван Эйка оба эти качества сливаются и создают гармонический образ мира, у Кампена — сосуществуют.

Иногда он уделяет большое внимание предмету — так рождаются работы, где все персонажи словно насильно вырваны из своего естественного окружения («Мария с младенцем», «Св. Вероника», «Добрый разбойник на кресте» — все во Франкфурте, в Штеделевском институте), а вещи как бы преувеличены во всех своих измерениях. Но существенно, что и в этом случае они не кажутся тяжелыми. Их массивность

мнимая — в своей характеристике предмета мастер акцентирует не его материальную природу, а цветовую звучность и протяженность в пространстве. Иногда — и эти работы удаются ему лучше — он обращает преимущественное внимание на пространство. Примером может служить «Рождество» (Дижон, Музей). Пейзаж показывается здесь не как вид из окна (ср. дрезденский триптих и «Мадонну канцлера Ролена» Яна ван Эйка) и не как отдаленная точка перспективы («Жены-мироносицы у гроба» его же), но как всеобъемлющая картина, только незначительную часть которой занимают сюжетно необходимые фигуры.

Мало того, что Кампен вскрывает переднюю стену хлева и открывает окно (в него заглядывают пастухи) в противоположной стене, он не позволяет нам сосредоточиться на самом поклонении и уводит наш взгляд вдаль, заставляя смотреть как бы поверху сцены. И хотя для Кампена, как и для других современников, далевые точки пейзажа всегда обладают особой притягательностью, он подводит нас к ним не сразу- Мы прослеживаем все изгибы дороги, следуем мимо длинного плетня, встречаем выходящих на дорогу путников, догоняем, видимо, выехавшего из ворот всадника, и только потом, внимательно рассмотрев ряд ветел (любопытно, что у трех деревьев спилены ветви, а за другими, лишенными листвы, отчетливо проступает линия дороги), — только потом мы выходим к далекому ряду домов, в дверях каждого из которых видны крохотные женские фигурки, а в стойле — лошадь; затем следует море с лодкой и парусным корабликом, морская гладь и т. п. Такое замедление в движении взгляда зрителя вызвано стремлением представить мир как можно более подробно и естественно — с этим же связано насыщение пейзажа реальными деталями.



илл.254a Робер Кампен. Рождество. До 1430 г. Дижон, Музей.

Заметна была роль Кампена и в области портрета (см. его мужской и особенно женский портреты в лондонской Национальной галлерее). Но он не чувствует тех сложных

связей с миром, которые ван Эйк умел передавать во взгляде человека.

Конец творчества Кампена (как и ван Эйка) отмечен тяготением к большей конкретности при изображении реальной жизни. Таков отличающийся известной обыденностью алтарь Генриха ван Верль (1438; Мадрид, Прадо). Характерно, что конкретизация мировосприятия привела Кампена не к усилению материальности в трактовке предметов (ибо он по-прежнему сохранял свою пантеистическую точку зрения), но к постепенному слиянию предмета и пространства, к большему равновесию между человеком и средой, в чем, безусловно, следует видеть влияние Яна ван Эйка. И все же, несмотря на это влияние искусство Кампена сохранило бытовые черты в общей «пантеистической» схеме и тем самым оказалось весьма близким следующему поколению нидерландских живописцев. Ранние произведения Рогира ван дер Вейдена и Жака Дарэ, автора, чрезвычайно зависевшего от Кампена (см. его «Поклонение волхвов» и «Встречу Марии и Елизаветы», 1434— 1435; Берлин), отчетливо выявляют интерес к искусству этого мастера, в чем безусловно проявляется тенденция времени.

Искусство 20—30-х гг. 15 в. возникло на водоразделе двух эпох, каждая из которых дополняла и питала творчество его мастеров. Традиция поздне-средневекового спиритуализма подготовила восприятие мира как одухотворенного, синтетического целого; вместе с тем переключение интересов в сферу реальной действительности нейтрализовало какие бы то ни было религиозно-аскетические устремления. В 40-х гг. средневековые традиции все более теряли свои положительные черты и новые открытия уже теряли связь с пантеистическим мировосприятием. Мир перестает восприниматься во всей своей многокрасочности, гармонической упорядоченности и единстве, но зато человеческая душа приоткрывает свои тайны и искусство вступает в область еще неизведанных проблем. Решением многих из них искусство обязано Рогиру ван дер Вейдену

(Роже де ля Пастюр). Он родился в 1399 или 1400 г., прошел обучение у Кампена (то есть в Турнэ), в 1432 г. получил звание мастера, в 1435 г. переехал в Брюссель, где был официальным живописцем города: в 1449—1450гг. совершил поездку в Италию и умер в 1464 г. У него учились некоторые крупнейшие художники нидерландского Ренессанса (например, Мемлинг), и он пользовался широкой известностью не только на родине, но и в Италии (прославленный ученый и философ Николай Кузанский назвал его величайшим художником; позже его работы отметил Дюрер).

Ранние произведения Рогира вполне укладываются в русло нидерландского искусства 20—30-х гг. 15 в. (триптих Мирафлорес; Берлин). Он ищет развития традиции Кампена в большей бытовой разработанности сцен дальнего плана и в усложнении пространственных решений. Однако истинные его открытия лежали не на этих путях.

Во второй половине 30-х гг. он написал «Снятие со креста» (Мадрид, Прадо). Очерченные до жесткости определенными линиями, фигуры этого алтаря представлены в резких поворотах и до предела развернутых движениях. Лица искажены горем и сочувствием ему. Люди, не столько непосредственно выражают обуревающие их чувства, сколько как бы олицетворяют их, а сцена в целом исполнена с холодным пафосом и безжалостной досказанностью.



илл.255 Рогир ван дер Вейден. Снятие со креста. 2-я половина 1430-х гг. Мадрид, Прадо.

Вытянутое по диагонали, обвисающее тело Христа и повторяющая почти точно его позу Мария занимают главное место в композиции. Четыре вытянутые руки составляют своего рода драматическую градацию одного чувства, завершающуюся застылым жестом как бы влачащейся руки Марии. Этому движению противопоставляется движение фигуры Иоанна (на нем интенсивно красный, раздувшийся, закрутившийся в тугие мечущиеся складки плащ). Прежний ритм — спадающий и мертвенный, ритм не движений, а неподвижных сопоставлений — преображается в другой, стремительный и восходящий. Остановившиеся руки сменяются простертыми, закрытые глаза — зрящими. Личное горе переходит в сострадание, с особой силой воплощенное в фигуре Иосифа Аримафейского. Высокий, прямой и порывистый, выделенный резким столкновением цветовых пятен, он держит Христа, его седобородое лицо приподнято над всеми, а длинная в красном чулке нога выдвинута вперед как композиционная ось. Смятый и перекрученный, взвивается за ним конец драпировки, словно драматическое эхо и увенчание трагедии. И очертания алтаря, будто уступая этому напряжению чувств, резко ломаясь, образуют выступ. Аналогичным образом разработана правая сторона алтаря.

Художник не требует сочувствия зрителя, чувства его героев интересны для него скорее как форма проявления внутренней жизни человека. Располагая и сопоставляя фигуры — олицетворения этих чувств, он конструирует целое — сцену горя.

В «Снятии со креста» он отказывается от пантеистической пространственности и сосредоточивает внимание на заостренном и концентрированном образе человека (отсюда — отсутствие пейзажа или интерьера и размещение фигур на золотом фоне). «Снятие со креста», принадлежа еще 30-м гг. 15 в., формулирует стиль искусства следующего десятилетия.

Искания Рогира получили отражение не только в его алтарных картинах, но и в портрете. Ярким примером может служить берлинский женский портрет: молодое красивое лицо

с плотно сомкнутыми губами и настороженным взглядом, аккуратно сложенные руки и даже такая, тоже аккуратная и холодная в своем Эмоциональном звучании деталь, как небольшая тонкая булавка, воткнутая в головной убор. Своей сдержанной объективностью образ этот напоминает близкий ему по времени портрет Маргариты ван Эйк.

Дальнейшие работы Рогира свидетельствуют о его чрезвычайно быстрой эволюции. Свое воздействие оказало и путешествие в Италию — он стал тяготеть к более целостным решениям и более импозантным образам (так называемый триптих Брака в Лувре; возможно, 1451 г.),—хотя оно и не изменило существа его эволюции.

Так, не лишенный дробности «Страшный суд» (Бонн, Музей) уже несет в себе черты нового. Общее звучание алтарной картины обретает повышенную торжественность при значительной жанровой конкретизации, даже снижении второстепенных образов (фигуры грешников) и выделении центральных (грандиозный ангел в белых одеждах). Другое, но близкое решение можно увидеть в картине «Семь таинств» (Антверпен, Музей): таинства олицетворены в бытовых по своему характеру сценах, каждая из которых представлена в отдельной капелле собора.

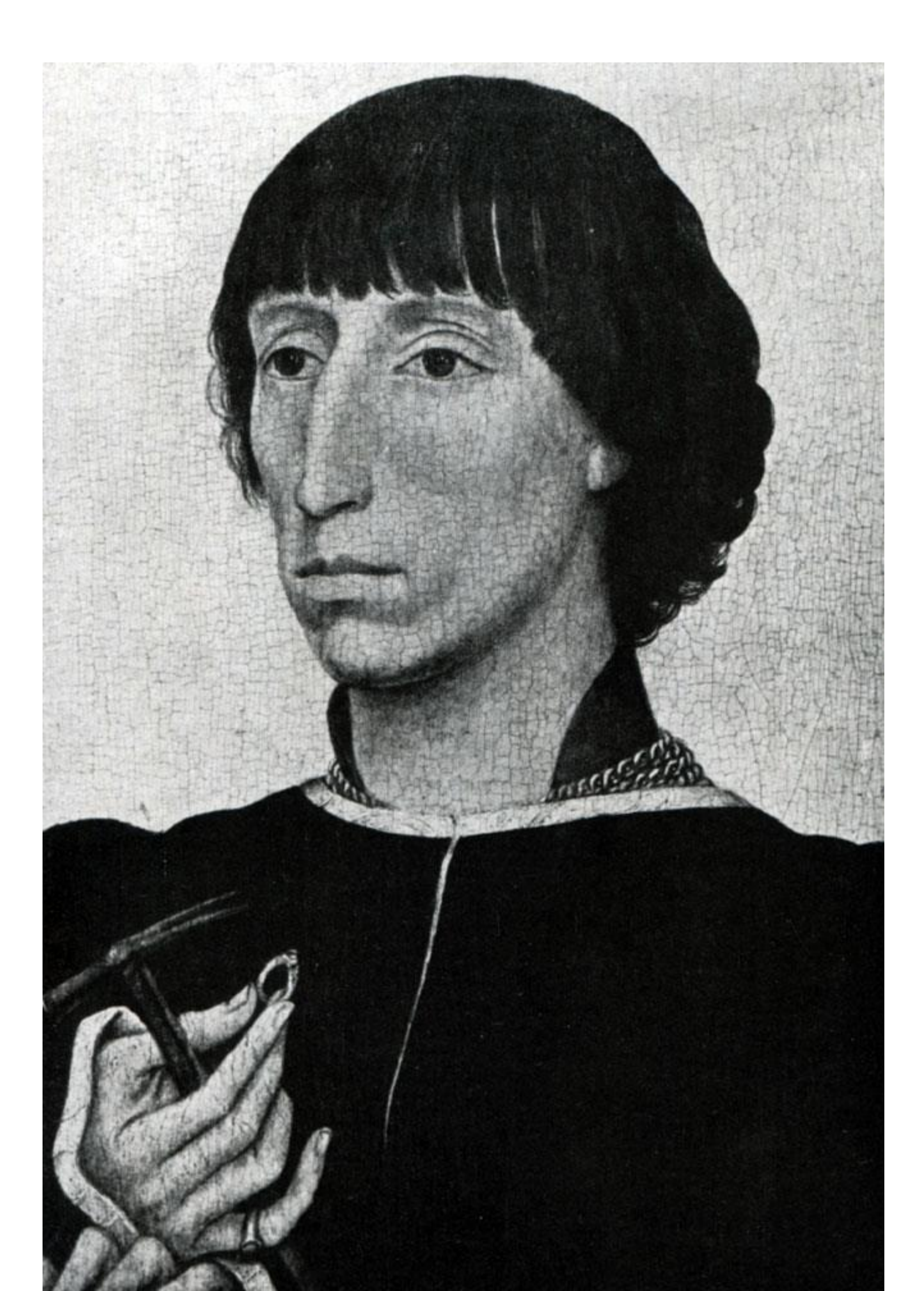
В обеих упомянутых композициях заметно настойчивое стремление мастера ввести в свою работу ноту духовной напряженности. В первом случае она звучит в почти подавляющей грандиозности центральной фигуры ангела, во втором — в странной внутренней асимметрии, в том, что изображение первоплановой фигуры как бы переползает с одной створки на другую, в мучительности выражения женщины под крестом, наконец, в контрасте всех этих черт с ясной, может быть, чересчур ясной, светлой и жесткой цветовой гаммой.

Духовная напряженность образов Рогира часто заставляет говорить о нем как о мастере, близком позднему средневековью, а о его творчестве — как о готической реакции. Едва ли это положение справедливо. Но, утратив

ясный пантеизм ван Эйков, тяготея к психологически обостренным решениям, Рогир действительно нередко приходит к повышенно-спиритуалистическим решениям. И все же в этом случае нельзя говорить ни о готических пережитках, ни тем более о художественном регрессе. Проникновение в духовную сферу человека явилось следующим шагом п.осле искусства ван Эйков — Кампена.

Показательны для этой проблемы портретные работы Рогира — одни из наиболее замечательных в мировом портретном искусстве. Уступающие ван Эйку глубиной и содержательностью, они отличаются более конкретным представлением о человеке.

Портрет Франческо (по мнению некоторых ученых, Лионелло) д'Эсте, выполненный в 1450 г. (Нью-Йорк, Метрополитен-музей), обладает почти гротескной выразительностью. Все формы заострены, отточены, вычеканены, доведены до немыслимой в живом лице предельной экспрессии. Этот почти циничный в своей ренессансной откровенности портрет обладает качеством, которое хотелось бы назвать внутренней безапелляционностью.



илл.256 Рогир ван дер Вейден. Портрет Франческе д'Эсте. 1450 г. Нью-Йорк, Метрополитен-музей.

Рогир не касается мелочей характеристики. Он как бы конструирует образ из отдельных компонентов; левая половина лица — тонкий абрис щеки и молитвенно поднятый глаз; правая половина — глаз более спокойный; рука — невероятно тонкие, почти перевитые пальцы, и в них молоточек с кончиком, подобным длинному раздвоенному жалу. Портрет д'Эсте несет в себе черты экспериментирования. Позднее Рогир к таким решениям не прибегал. Однако этот опыт не пропал даром. Мастер открыл новые портретные возможности. Не владея развернутым психологическим анализом, он заменяет его резким обострением черт внешности, манеры держаться и т. п.

На таком принципе построены, например, два портрета, являвшиеся, видимо, частями диптихов. Один из них изображает, как обычно считается, Лорана Фруамона (Брюссель, Музей), второй — Филиппа де Крои (Антверпен, Музей).

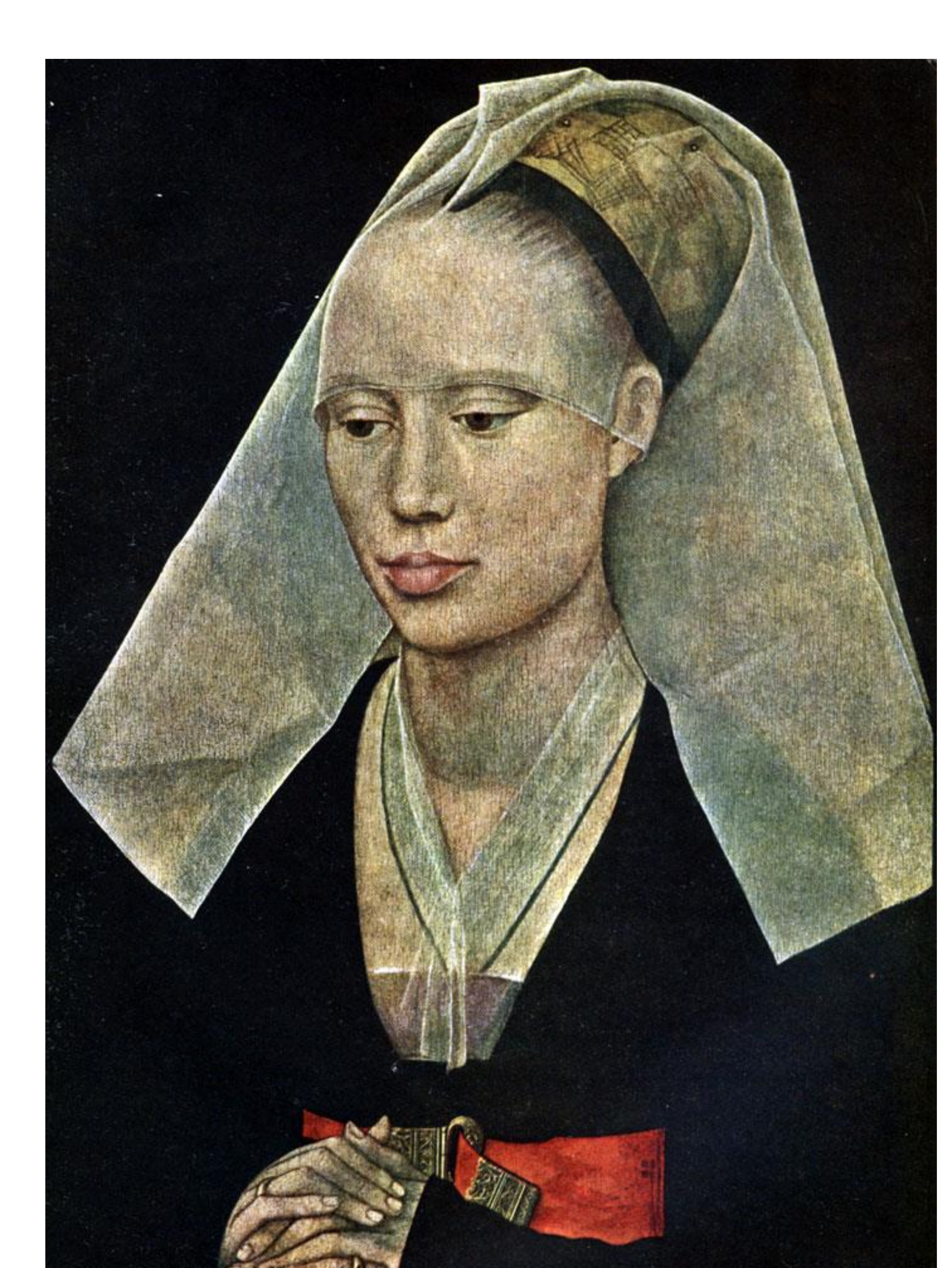
Левые створки обоих диптихов представляют мадонну с младенцем (подобный тип портретного диптиха распространился в Нидерландах и во Франции). Образ нежной и лирической Марии является своего рода психологическим, эмоциональным Эталоном, сравнение с которым позволяет точнее определить духовный строй человека, изображенного на соседней створке. Портретируемые показаны как бы поглощенными созерцанием богоматери. И особенности их восприятия выражают их общие характерные свойства.

Фруамон исполнен мягкой чистоты; обаятельный и юный, он смотрит задумчивым взглядом. Де Крои — узколицый, с резкими чертами и торчащей нижней губой, словно внезапно остановленный, с глазами быстрыми и несколько печальными, человек порывистой, изменчивой внутренней организации. Молитвенное состояние Фруамона отвечает его тонкому и несколько меланхолическому духовному миру, у де Крои —

контрастирует и тем самым раскрывает потаенные свойства его натуры. Фруамон написан легкими, почти неразличимыми мазками. У де Крои все иначе — формы лица плоские и острые, мазки резкие, цвет отличается не столько красочностью, сколько прозрачностью, звонкой чистотой темных тонов.

Рогир знает о человеке уже больше, чем ван Эйк. Правда, оба они строят свои портреты на раскрытии того, как человек воспринимает мир. Однако для ван Эйка главное в этом восприятии —контакт человека с окружающим миром. Для Рогира — отчетливое выражение стиля, «повадки» человека, особенностей его личности в целом. Выявление этого стиля заменяет ему детальный психологический анализ. В портрете де Крои острота, уплощенность и резкость черт значат для Рогира больше, чем их конкретная психологическая выразительность.

Можно привести и другие примеры подобных портретных решений. Таков безвольно неуравновешенный Карл Смелый (возможно, копия; Берлин). Таков неизвестный с его сухими узкими чертами лица и недоуменным взглядом. Таково же изображение молодой женщины (Вашингтон, Национальная галлерея): ритм, тонкие оттенки цвета, нежиданно введенное красное пятно пояса с золоченой пряжкой здесь соединяются в едином ощущении нарядности, чистоты и не лишенного гордости изящества. Рогир создал особый тип портрета. Он ищет характеристику острую и точную, подобную формуле. Его герои все словно остановлены, как бы неожиданно для них выключены из времени и среды. Цвет в портретах Рогира может быть резким или приглушенным, но он всегда мгновенен — если такое определение применимо к цвету. Цвет, ритм или композиционный прием служат эмоциональным зерном портрета.



Рогир ван дер Вейден. Портрет молодой женщины. 1455 г. Вашингтон, Национальная галлерея.

Илл.стр.320-321

Портреты Рогира предваряют его поздние алтарные работы и помогают формироваться их совершенно оригинальному стилю.

В замечательном алтаре с «Поклонением волхвов» (Мюнхен) в центре композиции оказываются юная Мария и седой коленопреклоненный волхв, подносящий к губам ручку младенца. Эта исполненная величавой простоты и глубокого чувства картина находит естественное развитие в более второстепенных действующих лицах. Элегантная фигура одного из волхвов — великолепного кавалера, подле стройных вытянутых ног которого лежит, скрестив лапы, тонкая, словно облизанная левретка, — направляет и связывает их с группой Марии, благодаря чему и вся композиция обретает повествовательный и мерный, ясный ритм.



илл.257 Рогир ван дер Вейден. Поклонение волхвов. Центральная часть так называемого Алтаря трех королей. Фрагмент. Середина 15 в. Мюнхен, Старая пинакотека.



илл.258 Рогир ван дер Вейден. Поклонение волхвов. Фрагмент. Мюнхен, Старая пинакотека. См. илл. 257.

Акцентировка черт, свидетельствующих о внимании художника к реальности изображенного события, и, напротив, ослабление символического или религиозно-философского начала в произведении, умеренная пространственность алтаря (фигуры второго плана движутся из глубины), торжественное и одновременно лирическое решение целого — все это можно причислить к большим завоеваниям Рогира. Его герои стали действовать, уверенно, естественно и сдержанно выражая свое отношение к событию. Чувства их приобретают благородную возвышенность, а общий строй — сдержанную и глубокую эмоциональность. В мюнхенском алтаре новая концепция принимает совершенно определенные формы. Следует назвать ее важные признаки.

В области трактовки человека — появление образов более конкретных и, с другой стороны, возвышенных, приподнятых над уровнем бытовой повседневности. В области трактовки сцены — появление драматического, повествовательного и развивающегося во времени действия. В области пространственных решений — уничтожение гипертрофированных перспективных сокращений, понимание пространства не столько как воплощения бесконечности мироздания, но и как реального, конкретного местоположения людей.

К сказанному следует прибавить, что линия, контур приобретает значение важнейшего художественного, эстетического фактора, а цветовое решение призвано подчеркнуть общий эмоциональный строй данного события, а не красоту, почти выходящую за границы реального.

Во всем названном надо видеть вполне отчетливое отражение весьма важного процесса — нидерландское искусство все больше отказывается от пантеистической идеи всенасыщающей божественной красоты, что было столь

характерным для начальной ступени сложения искусства Возрождения в Нидерландах.

Вместе с тем последние работы Рогира обнаруживают тяготение этого мастера форсированного, драматического звучания к чувствам чистым, сокровенным.

Уже в героях мюнхенского алтаря (особенно в «Принесении во храм» на его правой створке) был некоторый оттенок молчаливой задумчивости. Еще отчетливее он виден в «Рождестве» (так называемом алтаре Бладелена; Берлин).

Опустились на колени и молитвенно сложили руки немногочисленные участники действия, притихли в сумраке полуразрушенной церкви три совсем маленьких ангелочка, и еще три неслышно скользят в воздухе. Даже улицы далекого города кажутся тихими — редкие фигурки не нарушают их молчаливой пустынности.



илл.259 Рогир ван дер Вейден. Рождество. Центральная часть так называемого алтаря Бладелена. Середина 15 в. Берлин.

Очень немногие картины нидерландцев вызывают звуковые ассоциации — говора, шума или музыки. Но безмолвие героев «Рождества» Рогира особое. В их сосредоточенной неподвижности — сокровенность глубокого молчания. Оно — в тихом жесте Иосифа, в мягком сумраке церкви, в нежной, неустойчиво склонившейся Марии и в горьком и чистом чувстве Бладелена. И в согласии с трогательной и заботливой тишиной звучит прозрачная голубизна упавшего плаща Марии.

Более субъективный, эмоциональный строй «Рождества» свидетельствует о приближении искусства Рогира к жизни. Но этот процесс повлек за собой неизбежное проникновение в его искусство противоречий, которые несла в себе реальная жизнь. Отсюда неуклонное нарастание кризиса веры в совершенство мироздания — то есть кризиса самой основы мировоззрения художника. В этом следует видеть причины трагического надлома, которым завершилось творчество Рогира. О нем можно судить по диптиху с «Распятием» (Филадельфия, Музей искусств), которому свойственны холодная чистота контуров, отсутствие деталей, предельные лаконизм и выразительность, наряду с этим странная, безжизненная аккуратность письма и мертвящая уравновешенность форм, каждая из которых в отдельности, казалось бы, полна беспокойства. Экспрессия чувств превратилась только в отражение смятенного духа мастера.

Творчество Рогира ван дер Вейдена послужило питательной основой для самых различных живописцев следующего поколения. Достаточно сказать, что мастерская его — первая в Нидерландах столь широко организованная мастерская — оказала сильнейшее влияние на беспрецедентное для 15 в. распространение стиля одного мастера, низвела в конечном итоге этот стиль к сумме трафаретных приемов и даже сыграла роль тормоза для живописи конца века. И все же искусство середины 15 в. не может быть сведено к рогировской

традиции, хотя и тесно с ней связано. Другой путь олицетворяется в первую очередь работами Дирика Боутса и Альберта Оуватера. Им, как и Рогиру, чуждо пантеистическое восхищение жизнью, и у них образ человека все более теряет связь с вопросами мироздания — вопросами философскими, теологическими и художественными, приобретая все большую конкретность и психологическую определенность.

Но Рогир, мастер повышенного драматического звучания, художник, стремившийся к образам индивидуальным и вместе с тем возвышенным, интересовался главным образом сферой духовных свойств человека. Достижения Боутса и Оуватера лежат в области усиления бытовой достоверности изображения. Среди формальных проблем их более интересовали вопросы, связанные с решением не столько выразительных, сколько изобразительных задач (не острота рисунка и экспрессия цвета, а пространственная организация картины и естественность, натуральность световоздушной среды).

Но прежде чем перейти к рассмотрению творчества двух этих живописцев, следует остановиться на явлении менее крупного масштаба, которое показывает, что открытия искусства середины века, будучи одновременно и продолжением традиций ван Эйков—Кампена и отступничеством от них, в обоих этих качествах были глубоко оправданны. Более консервативный Петрус Кристус наглядно демонстрирует историческую неизбежность этого отступничества даже для художников, не склонных к радикальным открытиям.

С 1444 г. Кристус стал гражданином Брюгге (умер там же в 1472/73 г.) — то есть он видел лучшие работы ван Эйка и формировался под влиянием его традиции.

Печать прилежного изучения творчества ван Эйка несет на себе ряд его работ, и в том числе «Св. Элигий» (1449; Нью-Йорк, Метрополитен-музей). И сам святой, отделенный от нас парапетом, и металлические сосуды, и даже такой ван-эйковский мотив, как отражение в зеркале, — все

недвусмысленно говорит о заимствованиях. Но здесь патрон ювелирного дела св. Элигий превращен в обычного золотых дел мастера. Парапет, отделявший нас от Тимофея в портрете ван Эйка, превратился в прилавок, и даже в зеркале, бывшем у ван Эйка средоточием композиции, запечатлелись совершенно случайные прохожие. В религиозном сюжете художник с особенным вниманием воспринимает его бытовую окраску. В каждой детали он видит не столько проявление сокровенной красоты жизни, сколько ее повседневную подробность. Кристус приближает к нам персонажей своей картины и потому, что они его интересуют, и потому, что кругозор его сузился. Здесь особенно очевидно, что развитие ренессансного начала в искусстве нидерландского Возрождения оказалось неблагоприятно для его же ранних открытий. Восприятие сущег® в аспекте красоты мироздания могло иметь место только на самой ранней стадии Ренессанса в Нидерландах.



илл.254б Петрус Кристус. Св. Элигий. 1449 г. Нью-Йорк, Метрополитен-музей.

Некоторые работы Кристуса показывают, что он пытался приспособить традицию ван Эйка к требованиям времени («Благовещение» и «Поклонение младенцу», 1452; Берлин). Однако постепенно он перешел к принципам Рогира («Пьета»; Брюссель, Музей). Его портретное творчество особенно ярко показывает неуклонное нарастание новых художественных концепций. Один из наиболее интересных портретов — изображение девочки из семейства Тальбот (Берлин). Тонкая, холодноватая, как бы нарочито невыявленная манера письма соответствует характеру оригинала — бледной девочки-подростка в неуклюжем головном уборе, с глазами узкими и затаенными. Этот портрет отличается удивительно точной, выверенной недосказанностью. Тому же служит цвет: теплый на фоне и холодный, текущий и вместе с тем словно застывший — на лице и платье. Не прибегая к острой афористичности Рогира, Кристус в данном случае добился более индивидуализированной и дифференцированной характеристики, чем это делал ван Эйк. Другие его портреты (Э. Гримстона — 1446, Лондон, Национальная галлерея; монаха-картезианца—1446, Нью-Йорк, Метрополитен-музей) свидетельствуют вместе с тем об известном снижении образа.

В искусстве все сильнее обозначалась тяга к конкретному, индивидуальному, частному. Быть может, четче всего эти тенденции проявлялись в творчестве Боутса. Более молодой, чем Рогир (род. между 1400 и 1410гг.), он был далек от драматизма и аналитичности этого мастера. И все же ранний Боутс во многом исходит от Рогира. Алтарь со «Снятием со креста» (Гранада, собор) и ряд других картин, например «Положение во гроб» (Лондон, Национальная галлерея), свидетельствуют о глубоком изучении творчества этого художника. Но уже здесь заметно и своеобразие — Боутс предоставляет своим героям больше пространства, его интересует не столько эмоциональная среда, сколько действие, самый процесс его, его персонажи активнее.

То же — в портретах. В превосходном мужском портрете (1462; Лондон, Национальная галлерея) молитвенно поднятые — хотя и без всякой экзальтации — глаза, особый склад рта и

аккуратно сложенные руки обладают такой индивидуальной окраской, которой не знал ван Эйк. Даже в деталях ощутим этот личный оттенок.

Несколько прозаический, но простодушно реальный отсвет лежит на всех работах мастера. Заметнее всего он в его многофигурных композициях. И особенно в наиболее прославленном его произведении — алтаре лувенской церкви св. Петра (между 1464 и 1467 гг.).



илл.260 Дирик Боутс. Тайная вечеря. Центральная часть алтаря церкви св. Петра в Лувене. Между 1464 и 1467 гг.

Центральная створка этого алтаря — «Тайная вечеря». Участники ее сидят в просторной светлой комнате за большим квадратным столом. Их позы свободны (быть может, даже нарочито), облик простонароден. Фигуры рельефны. Каждый персонаж сохраняет совершенную и безусловную серьезность. Выглядывающие из кухни прислужники и два других скромных свидетеля таинства (в одном из них видят автопортрет Боутса) ничем не нарушают чинности трапезы. Пространственные прорывы в глубину нейтрализованы, действие лишено внешней занимательности, и тем сильнее выступает стремление художника передать с наибольшей убедительностью жизненную сцену. Боутс ищет решения не в психологической напряженности действия и не в эмоциональной эффективности композиции. Художник хочет воссоздать определенное событие так, как могло бы оно происходить в жизни.



илл.261а Дирик Боутс. Тайная вечеря. Фрагмент. См. илл. 260.

Не случайно впечатление серьезности — а это, быть может, главная эмоционально-психологическая нота всего алтаря — рождается не столько выражением лиц участников, сколько той продуманной основательностью, с которой исполнены все фигуры. Может даже показаться, что каждую из них художник делал отдельно, как восковую куклу, и только потом, вполне закончив ее, помещал в картину. Он придает каждому действующему лицу вполне бытовой жест. И остановленность

действия — не вневременная пауза (как было это у ван Эйка) и не экспрессия, сведенная к условно выразительному знаку (как у Рогира), а следствие пристального внимания художника к натуре.

Боутс склонен к повествовательности и любит показывать последствия представленного события («Явление ангела пророку Илие»). Он избегает поэтической неясности и патетического преувеличения, предпочитая решения, убедительные в бытовом отношении (в сцене сбора манны пейзаж населен многочисленными действующими лицами, введены жизненно естественные детали).

Как и у Рогира, пространство в лувенском алтаре Боутса теряет свою сверхреальную выразительность. Боутс любит отгораживать сцену сзади («Тайная вечеря»). В тех случаях, когда движение направлено в глубь картины, Боутс стремится чем-либо его ограничить («Явление ангела пророку Илие»). Часто же он замыкает проемы фона или излишне пространственный задний план фигурами, движущимися из глубины («Пасха», «Авраам и Мельхиседек»). Цвет в его работах, всегда достаточно сочный и яркий, привлекает своей естественной интенсивностью, плотностью.

Боутс, более чем кто-либо из его предшественников, склонен соблюдать бытовую убедительность сцены. Отсюда и его особое понимание композиции: в композиционном построении он видит не столько его архитектонические возможности, сколько средство для удачной расстановки фигур.

Если произведение ван Эйка зритель всегда воспринимает как чудо творчества, созидания, то перед работами Боутса возникают иные чувства. Композиционная работа Боутса говорит о нем скорее как о режиссере. Памятуя об успехах такого «режиссерского» метода (то есть метода, при котором задача художника — расставить как бы извлеченные из натуры характерные действующие лица, организовать сцену) в последующих веках, следует со вниманием отнестись к этому явлению в творчестве Боутса.

Наблюдательность Боутса имеет оттенок буквальности. Так появляются многослойные, явственно падающие от различных источников освещения тени, так на излюбленной нидерландцами металлической посуде возникают натуральные следы какой-то рыжеватой жидкости, а на уступе камина — позабытый там сосуд (все названное — в «Тайной вечере»). Вместе с тем предмет у Боутса теряет повышенную значительность и занимает подчиненное место. Люстра, торжественно пребывавшая среди четы Арнольфини, незаметно приютилась под потолком — почти такая же по форме, но маленькая и скромная, незаметная деталь человеческого обихода.

Впрочем, не следует думать, что Боутс вплотную подошел к последовательно жанровым, повседневным решениям. В основе его творческого метода лежит пусть ослабленное, обедненное, но все то же представление о вселенной как о некоем целом, хотя это представление и подвергалось в его творчестве сильнейшей конкретизации. И как бы ни было выражено в его работах бытовое начало, оно всегда таит в себе зерно наивного благочестия. В тех же случаях, когда это последнее проявляется менее отчетливо, художник приходит не к новым успехам в осмыслении реальной жизни, а всего-навсего к увеличению прозаизма и дробности. Возвышенная чистота восприятия первой трети 15 в. снижается, в то время как чувство повседневной реальности еще не становится основой миросозерцания.

В последних произведениях Боутса сценичность общего решения и тяготение к повествовательности проявляются особенно отчетливо. Его герои выросли в масштабах и стали объемнее. Но их некоторая нескладность и прозаичность также заметно усилились. Таковы две картины на тему суда Оттона III (не ранее 1468 г.; Брюссель, Музей). При всей закономерности и исторической прогрессивности отхода от прежних «пантеистических» форм живописи для художественной ценности искусства 15 в. этот процесс был достаточно неблагоприятен.

Опыты Боутса не были изолированны. Те же тенденции обнаруживает Альберт ван Оуватер, работавший между 1430 и 1460 гг. («Воскрешение Лазаря», ок. 1460 г.; Берлин), и ряд других, менее значительных и чаще всего анонимных мастеров.



илл.261б Альберт Оуватер. Воскрешение Лазаря. Ок. 1460 г. Берлин.

Если в творчестве ван Эйков мы сталкивались с живописью Гента и Брюгге, а Кампен и Рогир служили образцом искусства Турнэ и Брюсселя, то Боутс и Оуватер расширяют эти географические рамки до Лувена, Антверпена и даже Гарлема. Искусство середины века не только видоизменялось по существу, но и развивалось вширь. И Боутс и Рогир конкретизировали искусство ван Эйков, развили его, хотя и утратили его главную привлекательность — чувство духовного единства людей и мироздания. И уже следующее поколение почувствовало тяжесть утраты этого ван-эйковского начала. Оно попыталось совместить открытия середины века с мировоззренческой значительностью искусства 1430-х годов.

* * *

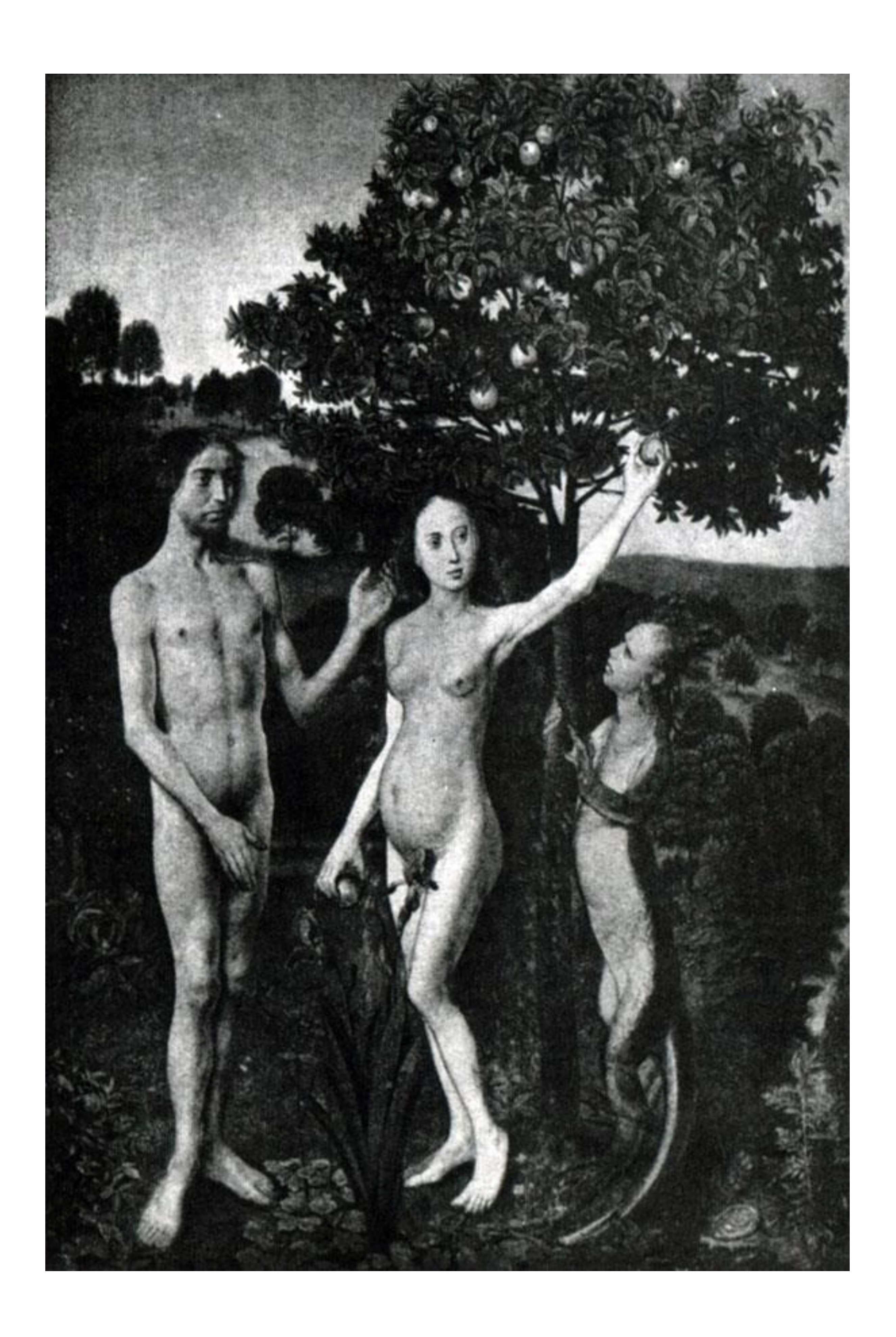
Следующая ступень искусства Нидерландов захватывает последние три-четыре десятилетия 15 в.— время чрезвычайно тяжелое для жизни страны и ее культуры.

Этот период открывается творчеством Иоса ван Вассенхове (или Иос ван Гент; между 1435—1440 гг.— после 1476 г.), художника, сыгравшего немалую роль в становлении новой живописи, но уехавшего в 1472 г. в Италию, акклиматизировавшегося там и органически включившегося в итальянское искусство. Его алтарь с «Распятием» (Гент, церковь св. Бавона) свидетельствует о тяготении к повествовательности, но одновременно о стремлении лишить рассказ холодной бесстрастности. Последнего он хочет достигнуть при помощи изящества и декоративности. Его алтарь — светское по своему характеру произведение со светлой цветовой гаммой, построенной на изысканных переливающихся тонах.

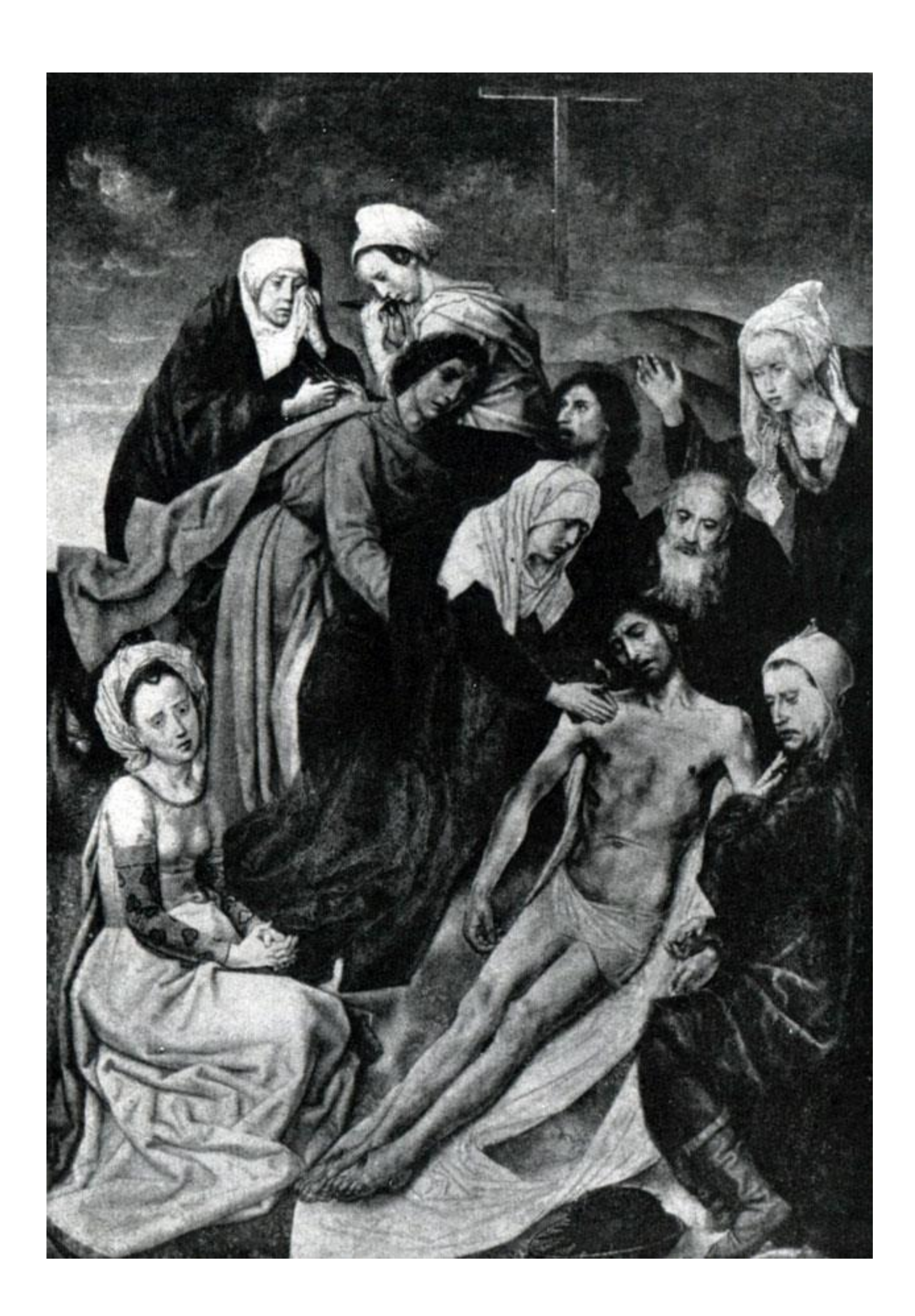
Поиски объединяющего начала, но уже не декоративного, а глубоко эмоционального видны в его «Поклонении волхвов» (Нью-Йорк, Метрополитен-музей). Этой блекло-сиреневатой (неожиданно для нидерландцев написанной на холсте) картине свойственна волнующая медлительность ритмов. Художник отказывается от центрической композиции. И печальная, тихая Мария, так несхожая с привычным типом

богоматери в нидерландском искусстве, и характер цветового решения (сиреневато-серая мутноватая пелена цвета прерывается звучанием красного, выделяющего безжизненную бледность Марии), особая концепция действия и пространства (в нем много пустых промежутков, они действуют как умолчания), наконец, последовательность композиционных акцентов — все это говорит о новых исканиях художника. Но нам трудно судить об эволюции творчества Иоса, так как мы не Знаем, какая из упомянутых двух работ была выполнена прежде. Впрочем, некоторые черты близости «Поклонению волхвов» можно заметить и в «Евхаристии» (Урбино, Музей), выполненной художником уже в Италии. И, что самое главное, Эмоциональная активность «Поклонения» и глубоко личный, трогательный гуманный характер главного образа не пропали, но нашли свое развитие в творчестве мастера исключительного дарования — Гуго ван дер Гуса.

Он родился около 1435 г., стал мастером в Генте в 1467 г. и умер в 1482 г. К наиболее ранним произведениям Гуса следует отнести несколько изображений мадонны с младенцем, отличающихся лирическим аспектом образа (Филадельфия, Музей искусств, и Брюссель, Музей), и картину «Св. Анна, Мария с младенцем и донатор» (Брюссель, Музей).



илл.262а Гуго ван дер Гус. Грехопадение. Створка диптиха. Ок. 1467-1468 гг. Вена, Художественно-исторический музей.



илл.262б Гуго ван дер Гус. Оплакивание Христа. Створка диптиха. Ок. 1467- 1468 гг. Вена, Художественно-исторический музей.

Решительная новизна художественно-эмоциональной и формальной концепции его искусства проявилась несколько позже — в небольшом диптихе (Вена), на створках которого изображено «Грехопадение» и «Оплакивание».

Обнаженные тела Адама и Евы в «Грехопадении» кажутся еще более реальными, чем в гентских створках Яна ван Эйка. Гус прежде всего обращает внимание на детали, характеризующие строение человеческого тела.

Еще отчетливее новые тенденции видны во второй створке. Возникшая не без учета опыта Рогира, эта створка поражает не только акцентированным воплощением горя, но и многогранностью выражения нервной, почти исступленной и порывистой экспрессии.

Быть может, самое новое в диптихе то, что ощущения реальности художник добивается не столько бытовой естественностью изображенного, сколько тем, что представленные эпизоды рассчитаны на активное сопереживание зрителя.

Весьма характерно и другое — пейзаж теряет значение картины мироздания. В произведениях ван Эйков, Рогира или Боутса пейзаж не зависел от изображенного на переднем плане, он сохранял все тот же вселенский характер. В обеих частях диптиха Гуса эмоциональная настроенность пейзажа прямо противоположна. Она соподчиняется смыслу данного изображения (реальный пригорок с лесной долиной в «Грехопадении» и тревожное черно-синее небо, одинокая вертикаль креста, черные птицы вдали в «Оплакивании»).

Показательно и изменение роли цвета — он не выявляет красоту предмета, но создает определенный эмоционально-драматический эффект.

Развивая находки Рогира, Гус видит в композиции не столько способ гармонической организации изображаемого, сколько средство для концентрации и выявления эмоционального содержания сцены.

Человек замечателен для Гуса только силой своего личного чувства. При этом Гуса влекут чувства трагические. Однако образ св. Женевьевы (на обороте «Оплакивания») свидетельствует о том, что в поисках обнаженной эмоции Гус начал обращать внимание и на ее этическую значительность.

Еще яснее об этой тенденции художника свидетельствует его «Мадонна» — центральное панно триптиха (Франкфурт, Штеделевский институт), боковые части которого выполнены другой рукой. Мария — почти девочка, тоненькая и безрадостная. Украшенная только ниткой жемчуга, она нескладно держит на руках младенца, у нее большой круглый лоб и полуопущенные веки. Здесь зарождается интерес к обыденной, ничем не замечательной внешности, скрывающей, однако, глубокий духовный мир.

В свете этих исканий Гуса становится понятным и создание им мужского портрета из Метрополитен-музея (вернее всего, это изображение донатора из несохранившейся композиции). Здесь уже явственно проявляется стремление раскрыть красоту личного нравственного мира человека. Благочестие и душевная чистота портретируемого выступают как его личные качества, а не как родовое свойство людей.

Проблемы, волновавшие Гуса в этот период, получили разрешение в двух грандиозных алтарях со сценами поклонения младенцу. Первый из них, так называемый алтарь Монфорт (Берлин), дошел с довольно значительными утратами: не сохранились крылья (то есть боковые композиции), исчез, видимо, прямоугольный выступ над серединой центральной створки. Но и в таком виде он представляет собой памятник исключительной художественной выразительности — величественны крупные фигуры участников сцены, сдержанны, весомы жесты,

многозначительны размеренная пульсация ритма, и глубоки аккорды цвета.

Зритель сразу охватывает взглядом недвижно застывшую группу переднего плана. И только потом, поддавшись легкому движению фигур фона, он начинает прослеживать взглядом замерших в молчании главных героев — от великолепной мощной фигуры молодого, статного волхва у правого края и до стоящего на коленях седовласого волхва — мудрого и серьезного. От Марии — стройной, с чистым лицом — этот последний отъединен линией архитектурного членения. II пространственная пауза делает еще более значительной паузу временную — длящийся момент предстояния. Замыкает композицию всей сцены коленопреклоненный Иосиф, обращенный в противоположную сторону, смотрящий невидящим взглядом, как бы прослеживая внутренним зрением одну выстраданную и горькую мысль.

Гус поднимается до патетической мощи образа. Он достигает пластической силы, не уступающей итальянским живописцам. Быть может, впервые в Нидерландах в алтаре проявляется пафос монументальности, а в каждом герое отчетливо выявлена и положена в основу образа способность воспринимать этическую Значительность события.

Достижения алтаря Монфорт получили еще более высокое воплощение в знаменитом произведении Гуса — алтаре Портинари (Флоренция, Уффици).



Гуго ван дер Гус. Поклонение пастухов. Центральная часть алтаря Портинари. Фрагмент. 1476-1478 гг.. Флоренция, Уффици. См. илл. 263.

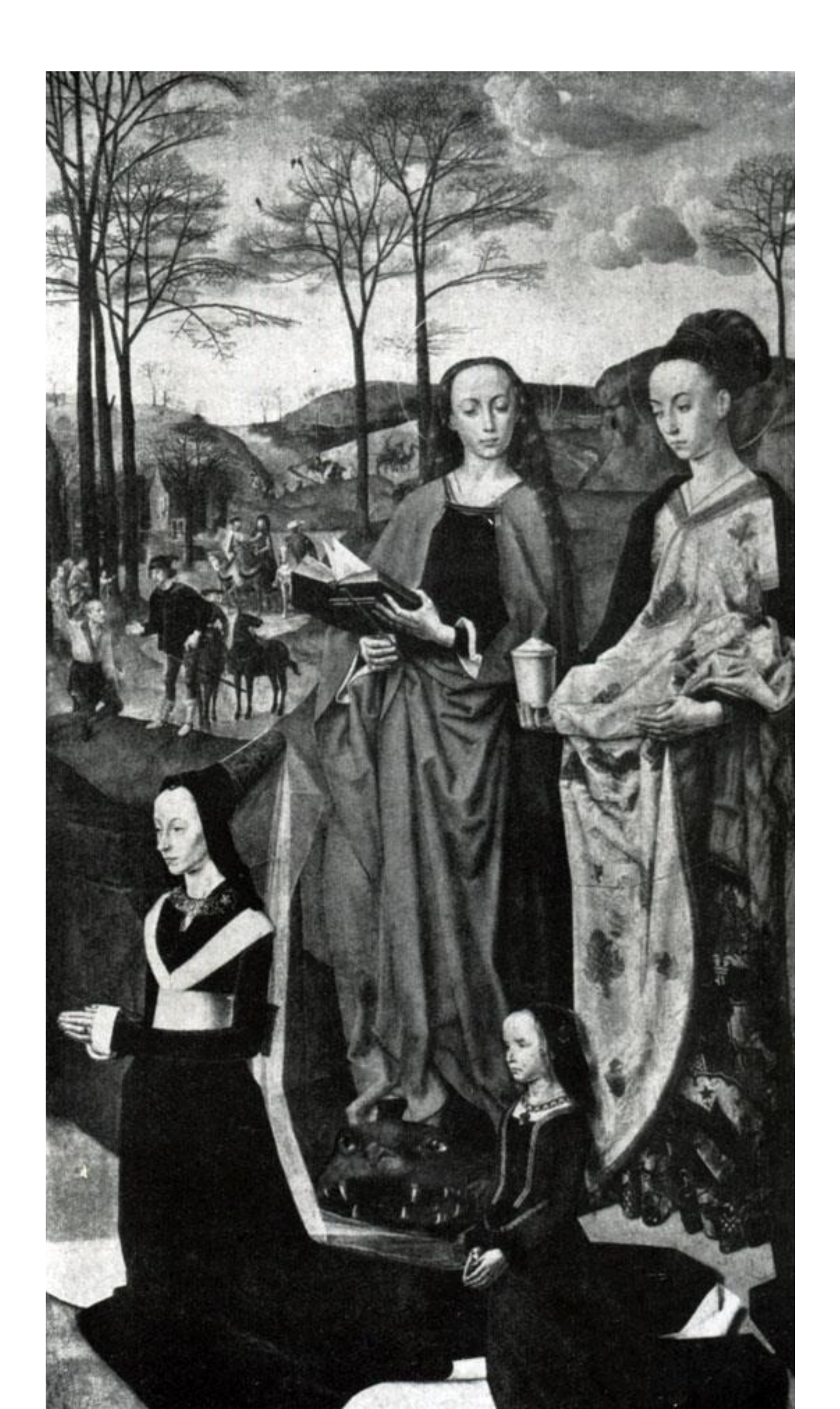
Илл.стр.328-329



илл.263 Гуго ван дер Гус. Поклонение пастухов. Центральная часть алтаря Портинари. 1476-1478 гг. Флоренция, Уффици.



илл.264 Гуго ван дер Гус. Поклонение пастухов. Фрагмент. См. илл. 263.



илл.265 Гуго ван дер Гус. Св. Екатерина и св. Магдалина с донаторами. Правая створка алтаря Портинари. Флоренция, Уффици.

В закрытом виде алтарь строг и сумрачен — два узких гризайльных панно, два самостоятельных образа.

Безжизненна поза Марии. Безжизненна ее рука, смявшая .страницу Библии. Над ней, на темном фоне, голубь, распластавший крылья, выпустивший когти. Образ Марии безрадостен. Ее движение покорно. У ангела светлые прозрачные глаза. Его движение обладает духовной напряженностью. Взмах крыла не воспринимается как след внезапного явления, но как отсвет, отражение чувства. Оба Эти образа не психологичны и не жизненно-конкретны. Они экспрессивны и музыкальны.

Иным оказывается алтарь в раскрытом виде.

Напротив зрителя — отделенный только тонкими лепестками цветов на аван-плане и стереоскопически, ощутимо пустым пространством — младенец. Над ним косо наклонила голову, сложила руки чуть ссутулившаяся Мария. Вазы с цветами— в нескольких сантиметрах от зрителя. Но эти же цветы (они строго по краю картины обронили синие лепестки) не связующее звено, но черта, деликатно проведенная между ним и событием.

Боковые створки обладают выраженным динамическим, центростремительным характером. Композиция левой подводит нас к коленопреклоненной группе мужской части семейства Портинари, над которой господствуют крупные тяжелые фигуры святого Фомы и Антония Аббата. Фигуры святых патронов массивны и статичны, цветовая гамма уплотнена, а душевный мир участников сцены отличается прямолинейностью и силой чувств.

Правая створка кажется легкой. Ее пространство обладает особой прозрачностью и вместе с тем словно наполнено сырым воздухом. Она пронизана движением ритма (его создает

особое расположение в пейзаже высоких, обнаженных деревьев: одно далекое, маленькое,— и рядом большая пространственная пауза; два, уже больших — и пространство меньше; и, наконец, три высоких, расположенных почти вплотную с краем створки). Это самоускорение ритма к центру алтаря обладает притягивающей силой, и подавшаяся в противоположную сторону, но наклоняющая вслед ему голову св. Маргарита кажется как бы вовлеченной в его мерное ускорение. Образы здесь иные, чем в левой створке,— их чувства скрыты, и только неустойчивое, колеблемое движение Маргариты, тонкая асимметрия бледного лица Магдалины да скользящее, неуловимое выражение жены Заказчика алтаря Марии Барончелли передают сокровенность и чистоту их чувств.

Так, ориентированные к единому центру, обе створки противоположны по характеру воплощенных в них чувств (глубина волнения и неуловимость потаенного душевного состояния), чему отвечает и различие их формального строя (плотность, статика, устойчивость композиции и прозрачность, пульсация ритма).

Эта противоположность не ограничена створками. От них она переходит на смежные части центральной створки (тяжесть и статика левой створки находят продолжение в затененной части центральной сцены, в устойчивости и стереоскопической объемности колонны, в характере душевного склада Иосифа, в ощутимой весомости всех предметов, тогда как правая сторона этого панно сохраняет прозрачную трепетность правой створки). Но духовный строй боковых створок не только продолжен в центральном панно, но и развит.

Погруженность в размышление Иосифа многозначительнее, чем соответствующее состояние Антония Аббата. И убеждающая реальность этого образа оттеняется соседством коленопреклоненного ангела — с длинным неподвижным лицом, и тоже неподвижным, словно завороженным взглядом узких глаз (в соответствии с тонким, бледным его лицом и в

контрасте с напряженной неподвижностью — над головой у него, как дрожащие капельки, три жемчужины на высокой коралловой веточке). Это сочетание реальной, физической характеристики с характеристикой эмоционально-ассоциативной придает всей левой части центральной створки глубокую и острую взволнованность.

Внутренний строй правой створки развит в радостном духовном очищении группы пастухов; от пастуха, только что увидевшего младенца,— у него грубое лицо, приоткрытый рот и напряженный взгляд,— через другого, которому уже открывается чудесность события, к старику, жесткое лицо которого освещает мягкая улыбка и жилистые руки которого сложены с незнакомым ему самому чувством, происходит процесс раскрытия в человеке самых чистых и глубоких душевных движений.

Люди и ангелы — взволнованные, очищенные или скорбные, томимые предчувствием горя, потрясенные или тронутые сокровенным смыслом события,— образуют вокруг Марии духовную, психическую среду. Не случайно пустота, окружающая младенца, так физически ощутима. Гус подчеркивает, что не только младенец, но и пространство, сопредельное с ним, насыщено особой атмосферой, особым духовным содержанием.

Особенно замечателен образ Марии. В ней есть оттенки чувств всех окружающих ее — и скорбности Иосифа, и печальной задумчивости ангелов, и душевной очищенности пастухов. И образ Марии на все бросает отсвет своей покорной мягкости и чистоты. Два ангела справа от нее кажутся как бы материализованным отзвуком ее чувств — как голубые их одеяния представляются отсветом синих одежд Марии. Она помещена в точке слияния тех противоположных начал, которые выражены в боковых створках и продолжены в прилегающих к ним частях центральной. И соответственно скорбь обретает в ней мягкость и нежность, а неуловимые душевные движения — большую ясность и определенность. И

хотя взгляд Марии опущен и не выходит за пределы алтаря, этот образ обращен непосредственно к зрителю.

В алтаре Портинари Гус старается выразить свою веру в душевные возможности человека. Но его искусство становится нервным и напряженным. Художественные приемы Гуса разнообразны — особенно когда ему нужно воссоздать душевный мир человека. Иногда, как в передаче реакции пастухов, он в определенной последовательности сопоставляет близкие чувства. Иногда, как в образе Марии, он намечает общие черты переживания, по которым зритель дорисовывает чувство в целом. Порой — в образах узкоглазого ангела или Маргариты — он прибегает для расшифровки образа к композиционным или ритмическим приемам. Иногда сама неуловимость психологического выражения превращается у него в средство характеристики — так на сухом, бесцветном лице Марии Барончелли играет отсвет улыбки. И огромную роль играют паузы — в пространственном решении и в действии. Они дают возможность мысленно развить, докончить то чувство, которое художник наметил в образе.

Характер образов Гуса всегда зависит от той роли, которую они должны играть в целом. Третий пастух вполне натурален, Иосиф — развернуто психологичен, ангел справа от него — почти ирреален, а образы Маргариты и Магдалины сложны, синтетичны и построены на исключительно тонких психологических градациях.

Так же различно передаются предметы. Рог на сумке первого пастуха трактован натурально, башмак Иосифа — с выявлением его тяжести (художнику надо было уравновесить этот угол картины), а в вазах на переднем плане особенно выражена объемность (ибо они ближе всего придвинуты к зрителю) и почти сверхреальная чистота (ибо они отделяют от зрителя пространство с Христом).

Алтарь Портинари завершает все предшествующее творчество Гуса и открывает следующий период. Так, в исполненной после него створке из Голирудского дворца с

изображением Эдварда Бонкиля Гус хочет уже в конкретной портретной характеристике найти подтверждение высокой этической природы человека.

Гус отмечает уверенность донатора в себе, его несколько высокомерный интеллектуализм. Однако, будто не доверяя физическим проявлениям духовной жизни человека, он привлекает на помощь ассоциативные эмоциональные средства: легко склонился к клавиатуре органа ангел с строгим бледным лицом, странно, будто прислушиваясь, наклонился из-за органа другой ангел — с большими широко отверстыми глазами; свет льется в высокое узкое окно; уходят ввысь далекие стрельчатые своды.

Художник включает фигуру Бонкиля в сложную систему диагональных линий, образованных высящимися над головой донатора трубками органа, и их расходящееся, вздымающееся движение подчиняет себе Бонкиля. То же восходящее движение заключено в расположении светлых пятен — от вполне материальных складок одеяния музицирующего ангела, через более слабое и лишенное этой материальности бледное задумчивое лицо второго ангела к бесплотному свету, озаряющему узкое стрельчатое окно.

Иначе говоря, образ Бонкиля начинается собственно характеристикой (ум, сдержанное высокомерие мысли, достоинство), затем через сложное восходящее движение композиционных линий приобретает черты возвышенные и, наконец, в медленном угасании света получает глубокий и торжественный строй. Уже здесь Гус стремится создать сцену с напряженной эмоциональной средой.

В «Рождестве» (Берлин) он идет дальше и человеческому чувству придает черты всеобъемлющие, вселенские. В глубокой, взволнованной человечности он видит замену и восполнение тех начал, которые определяли светлую синтетичность искусства ван Эйка.

Два пророка, изображенные до пояса, почти в натуральную величину, резким движением раздергивают занавес. II

зрителю является сцена рождества, представленная не как жизненный, обыденный эпизод, но как прозрение чуда. Эта же атмосфера чудесного события поддержана образами пастухов. Они стремительно вбегают: один пораженный, в летящем движении, с жаждущим лицом, другой — уже ощутивший благодатное тепло события. И тем сокровеннее и нежнее тишина, в которой замерли Мария, Иосиф, ангелы.

Первоначальная мистическая, экстатическая атмосфера сцены преображается в другую — простую, добрую, человечную. Мария, даже нимб которой воспринимается как своего рода эманация ее душевной теплоты, Иосиф — скромный и заботливый, ангелы, дружной стайкой слетевшие к яслям (они как дети, сбежавшиеся на зов матери), младенец (он сучит ножками). И в легком взмахе раскинувшиеся над ними крылья ангела словно осеняют всех чистым, прозрачным дуновением.

Таким образом, за мистическим провидением пророков открывается чувство материнской, человеческой теплоты. И только внезапная явленность этой сцены да два эпизода, обрамляющие ее, говорят о выходящем за пределы и грани обычного, чудесном характере происшедшего. Два эти эпизода почти не имеют самостоятельного смысла. Но они вносят начало таинственное и волнующее. Справа, вдали — летит в ночи светлый ангел и, ослепленный, падает пастух. Слева за вбежавшими пастухами — еще два: один играет на дудочке, другой словно держит что-то невидимое. И их обнимает сумеречный свет — сиреневый, неотчетливый.

Никогда Гус так прямо не показывал теплоту человеческого чувства. И никогда эта теплота не получала у него такого мировоззренческого истолкования и никогда не сопрягалась так тесно с ощущением тревоги и страдания. Душевная теплота мыслится им как спасительное убежище и для исстрадавшихся пастухов и для скорбных пророков.

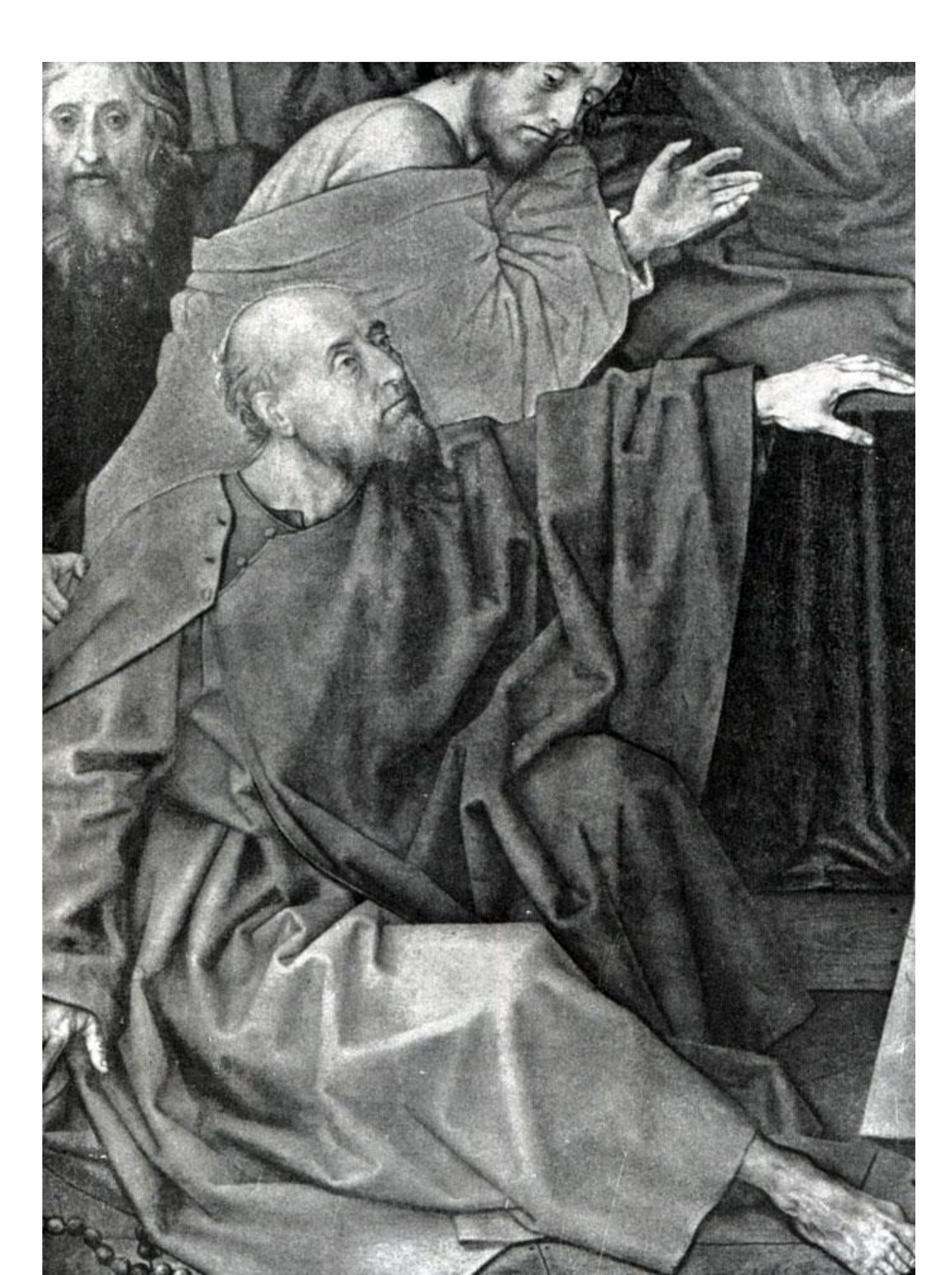
Видимо, в то же время был написан мужской портрет с Иоанном Крестителем (Балтимор, галлерея Уолтере) — часть диптиха или, скорее, фрагмент большой композиции.

На лице донатора печать горьких дум. Темное, глухое одеяние, серо-сиреневый фон, с серо-фиолетовыми тенями лица и акцент красного, но не ясного, а тоже с фиолетовым, винным оттенком — эта гамма сдержанна и отвечает скорбной безмолвности образа.

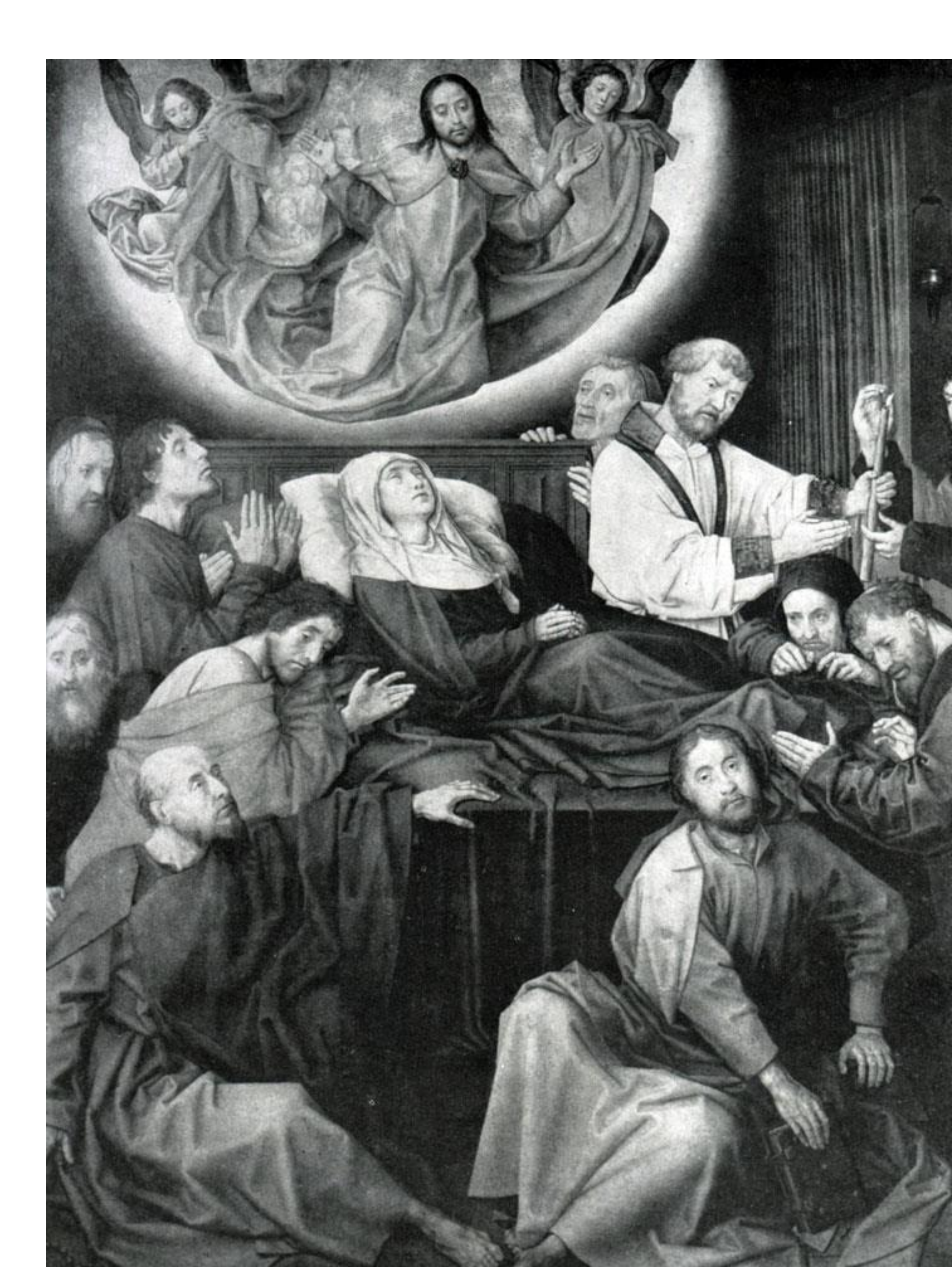
Но если в этом произведении душевная теплота по-прежнему остается главным духовно-эмоциональным стержнем образа, то в мужском портрете из Метрополитен-музея волновавшие Гуса проблемы принимают иной аспект.

Неправильное, иссохшее лицо со страшно угловатыми чертами и остановившимися глазами — это лицо пронизано острой и мучительной асимметрией. Гус передает напряженную длительность психологического состояния, горькую испепеленность внутреннего мира этого старого, думающего человека. Созданный мастером образ глубоко трагичен. Но этого мало. Черты живые, конкретные начинают в нем отходить на задний план, за душевным состоянием невозможно уловить индивидуальный духовный мир. Образ человека превращается в непосредственное отражение душевного мира самого художника.

Гус всегда хотел выразить, воплотить в своих образах душевную мягкость человека, его внутреннюю теплоту. Здесь ее нет. И больше того, эмоциональная выразительность этого образа — в отрыве, в отдаленности от -мира остальных людей. По существу, названный мужской портрет свидетельствует о нарастании в творчестве Гуса кризиса, ибо его духовный строй порожден не столько осознанием индивидуальных качеств личности, сколько трагичной для художника утратой единства человека и мира.



илл.266 Гуго ван дер Гус. Смерть Марии. Фрагмент. См. илл. 267.



илл.267 Гуго ван дер Гус. Смерть Марии. После 1478 г. Брюгге, Музей.

В последней работе—«Смерти Марии» (Брюгге, Музей) — этот кризис выливается в крушение всех творческих устремлений художника. Отчаяние апостолов беспросветно. Их жесты бессмысленны. Наплывающий в сиянии Христос своими страданиями как бы оправдывает их страдания, и его пронзенные ладони вывернуты к зрителю, а неопределенных размеров фигура нарушает масштабный строй и чувство реальности.

Также нельзя понять меру реальности переживания апостолов, ибо чувство у всех них одно. И оно не столько их, сколько художника. Но носители его все же физически реальны и психологически убедительны. Подобные образы возродятся позже, когда в конце 15 в. в нидерландской культуре подойдет к своему исчерпанию столетняя традиция (у Босха).

Странный зигзаг составляет основу композиции картины и организует ее: сидящий апостол, один лишь недвижный, смотрящий на зрителя, наклонен слева направо, простертая Мария — справа налево, Христос, наплывающий,— слева направо. И этот же зигзаг в цветовой гамме: фигура сидящего цветом связана с Марией, та, лежащая на мутно-синей ткани, в одеянии тоже синем, но синевы предельной, крайней, затем — бесплотная, нематериальная голубизна Христа. А вокруг краски одеяний апостолов: желтые, зеленые, голубые — бесконечно холодные, ясные, неестественные. Чувство в «Успении» обнажено. Оно не оставляет места ни надежде, ни человечности.

В конце жизни Гус ушел в монастырь, его самые последние годы были омрачены душевной болезнью. Видимо, в этих биографических фактах можно видеть отражение трагических противоречий, определивших искусство мастера.

Творчество Гуса знали и ценили, и оно привлекало внимание даже за пределами Нидерландов. Жан Клуэ Старший (Мастер из Мулена) находился под сильнейшим влиянием его искусства, Доменико Гирландайо знал и изучал алтарь Портинари.

Однако современники не поняли его. Нидерландское искусство неуклонно склонялось к другому пути, и отдельные следы воздействия творчества Гуса только оттеняют прочность и распространенность этих других тенденций. С наибольшей полнотой и последовательностью они проявились в работах Яна (Ганса) Мемлинга.

Родившийся, видимо, в Зелигенштадте, около Франкфурта-на-Майне, в 1433 г. (умер в 1494 г.), художник получил великолепную выучку у Рогира и, перебравшись в Брюгге, снискал там себе самую широкую известность.

Уже относительно ранние произведения обнаруживают направление его исканий. Начала светлое и возвышенное получили у него гораздо более светский и земной смысл, а все земное — некоторую идеальную приподнятость. Примером может служить алтарь с мадонной, святыми и донаторами (Лондон, Национальная галлерея).

Мемлинг стремится сохранить повседневный облик своих реальных героев и приблизить к ним героев идеальных. Возвышенное начало перестает быть выражением неких пантеистически понятых общих мировых сил и превращается в естественное духовное свойство человека.

Для Мемлинга характерна и разработка типа мелкофигурной повествовательной картины. Таковы написанные около 1470 г. «Страсти Христа» (Турин, Музей) и около 1480 г. «Семь радостей Марии» (Мюнхен) с множеством маленьких драматических сценок. Для большего правдоподобия Мемлинг включает в композицию бытовые фигуры, не имеющие прямого отношения к сюжету, но придающие основным сценам более естественно-повседневный характер.

Эти картины, хотя и не принадлежат к числу лучших достижений нидерландского искусства, отчетливо выражают тенденции своего времени. Процесс конкретизации образа ведет у Мемлинга к бытовой определенности.

Все ближе подступая к воссозданию реальных жизненных эпизодов, искусство Мемлинга вместе с тем отходит от отражения истинных кризисов духовной жизни человека. Для современников такой путь оказался более соблазнительным, чем путь Гуса.

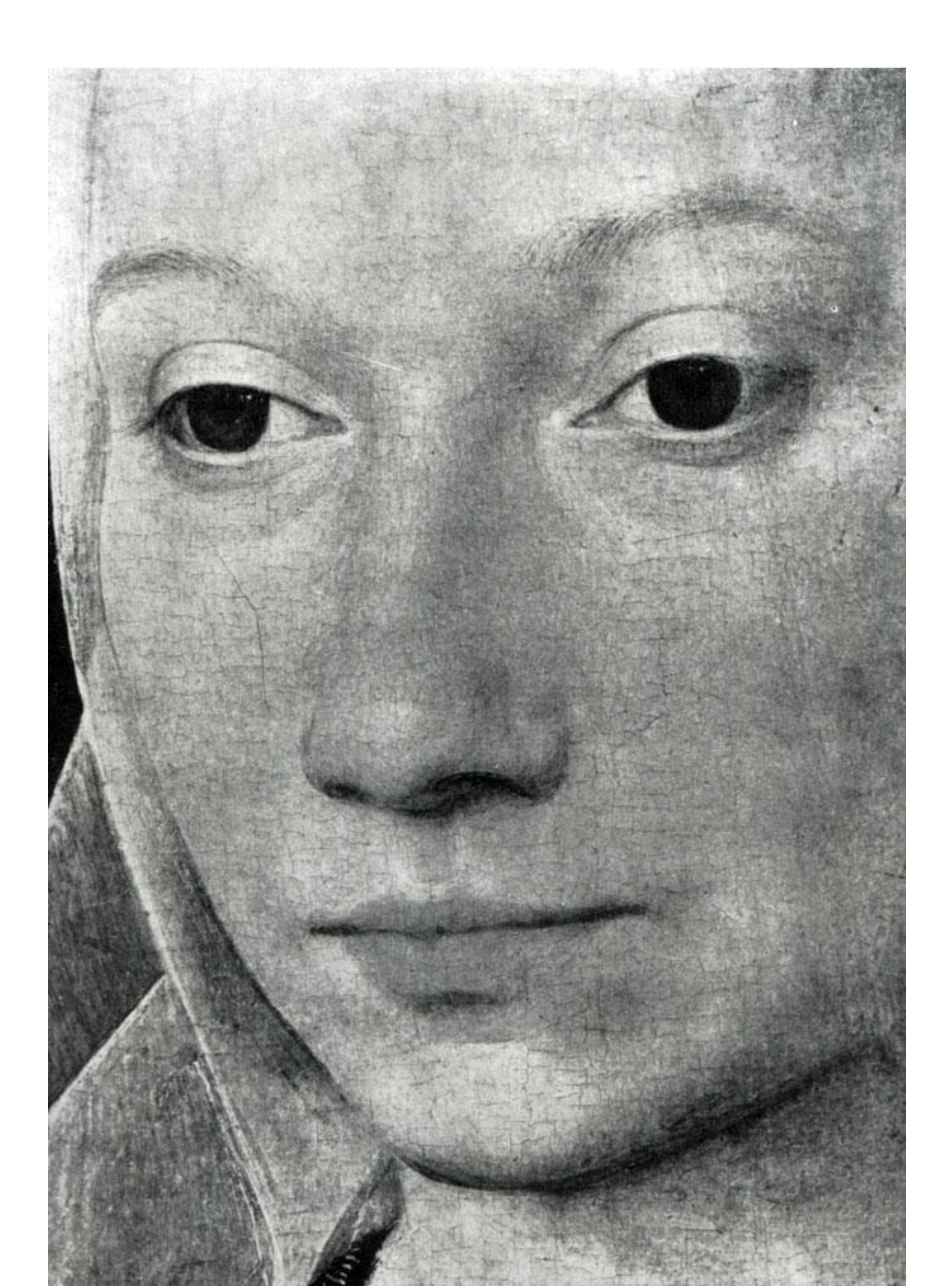
Параллельно Мемлинг создает работы и другого характера. В большом алтаре со «Страшным судом» (1472; Гданьск) масштаб фигур более обычен, число сцен невелико, а композиция сосредоточена вокруг единого центра, что придает произведению известную монументальность.

Принципы творчества Мемлинга яснее проступают в так называемом Floreins-Altar (1479; Брюгге, музей Мемлинга), главная сцена и правая створка которого являются, по существу, вольными копиями соответствующих частей мюнхенского алтаря Рогира. Он решительно уменьшает размеры алтаря, срезает верх и боковые части рогировской композиции, сокращает число фигур и как бы приближает действие к зрителю. Событие утрачивает свой величественный размах. Образы участников лишаются представительности и приобретают частные черты, композиция — оттенок мягкой гармонии, а цвет, сохраняя чистоту и прозрачность, совершенно теряет рогировскую холодную, острую звучность. Он как бы трепещет легкими, ясными оттенками.

Еще характернее «Благовещение» (ок. 1482 г.; Нью-Йорк, собрание Леман), где использована схема Рогира; образу Марии приданы черты мягкой идеализации, значительно жанризован ангел, и с ван-эйковской любовью выписаны предметы интерьера.

Вместе с тем в творчество Мемлинга все чаще проникают мотивы итальянского Ренессанса — гирлянды, путти и др., а композиционный строй делается все более размеренным и

ясным (триптих с «Мадонной с младенцем, ангелом и донатором», Вена). Художник старается стереть грань между конкретным, бюргерски обыденным началом и идеализирующим, гармоническим.



илл.272 Мемлинг. Женский портрет. Фрагмент. 1480 г. (?) Брюгге, музей Мемлинга.

Заметно усложняется портрет. Так, в изображении Варвары Флендерберг (Брюссель, Музей) черты лица отличаются простоватостью, но художник прибегает к неожиданному приему: едва заметный край наброшенной на голову кисеи он проводит как раз через зрачок своей модели, что делает взгляд ее обоих глаз разным и более сложным. Тонко введенные капельки света и цвета (на груди переливаются камни броши, а на ухе дрожит слабый отблеск серьги) снимают некоторый прозаизм образа. Одним из лучших портретных произведений Мемлинга является портрет, считавшийся изображением Марии Морель (Брюгге, музей Мемлинга). Можно сказать, что художник с добрым вниманием воспроизводит черты лица модели: чуть приплюснутый нос, застенчивый рот, лучистые глаза. Душевность, нежность образа подчеркнута колористически: цвета платья — черный, красный, глухо-зеленый и белый — своей плотностью и контрастностью оттеняют едва уловимую нюансированность лица, словно сплавленного из близких прозрачных серо-розовых оттенков. Этот образ можно было бы признать совершенным образцом сочетания конкретных и возвышенных черт, если бы сам же Мемлинг не создал несколько позже диптих с мадонной на одной створке и портретом Мартина Ньювенхове — на другой (1487; Брюгге, музей Мемлинга).


IL·YA·CAVSE

илл.270 Мемлинг. Мария с младенцем. Левая створка диптиха Ньювенхове. 1487 г. Брюгге, музей Мемлинга.

Мария здесь, как никогда еще у Мемлинга, идеальна. Но ее идеальность обладает чарующей мягкостью и невольно воспринимается как качество ее личности, как свойство ее духовного мира.

Цветовая гамма словно очищена от всего, что чуждо образу Марии, — всего мутного, резкого. Лицо чуть тронуто голубовато-серыми тенями, голубовато-серый — жемчуг, серо-синеватая — меховая опушка и голубой витраж. И только цвет одеяния интенсивен — светло-красный, из-под которого вновь возникает синий, ясный, бесплотный. Образ Марии и эта синева находятся как бы в одном ключе: возвышенные и вместе с тем не сверхъестественные.

Портрет Мартина Ньювенхове зритель воспринимает в единстве с Марией (обе их фигурки отражаются в зеркале на левой створке). Но они различны, причем не только степенью конкретности, но и мерой внутренней подвижности. В изображении Ньювенхове все время ощущается временная определенность момента. Даже взгляд его кажется лишенным устойчивой неподвижности. А постоянному и определенному звучанию цвета левой створки противостоит изменчивая переливчатость живых голубовато-коричневых тонов. Здесь кажется естественным появление и цветных витражей, и далекого вида в окне, и даже отражения в зеркале, которые так любили мастера 20—30-х гг. 15 в.



илл.271 Мемлинг. Прибытие св. Урсулы в Кельн. Клеймо ковчежца св. Урсулы. До 1489 г. Брюгге, музей Мемлинга.

В этом диптихе, так же как и в одной из поздних своих работ — ковчежце св. Урсулы (не позже 1489 г.; Брюгге, музей Мемлинга), Мемлинг достигает слияния черт реальных с возвышенными, используя и в какой-то мере снижая и «пантеистические» мотивы ван Эйка, и психологическую экспрессивность Рогира и Гуса. Однако, если это обстоятельство свидетельствует о некоторой половинчатости искусства Мемлинга, то оно же способствовало усилению в нидерландской живописи бюргерских тенденций.

Это свойство искусства Мемлинга привлекло к нему пристальное внимание мастеров северных провинций. Но их заинтересовали и другие черты — те, которые были связаны с влиянием Гуса. Северные провинции, в том числе Голландия, отставали в тот период от южных и в экономическом и в духовном отношении. Ранняя голландская живопись обычно не выходила из пределов позднеередневекового и при этом провинциального шаблона, и уровень ее ремесла никогда не поднимался до артистизма фламандских художников. Только с последней четверти 15 в. положение меняется благодаря искусству Гертгена тот синт Янс.

Он жил в Гарлеме, у монахов-иоаннитов (чему и обязан своим прозванием — синт Янс в переводе означает св. Иоанн) и умер молодым — двадцати восьми лет (родился в Лейдене (?) ок. 1460/65 г., умер в Гарлеме ок. 1490/95 г.).

Гертген смутно ощущал тревогу, волновавшую Гуса. Но, не поднявшись до его трагических прозрений, он открыл мягкое обаяние простого человеческого чувства. Он близок Гусу своим интересом к внутреннему, духовному миру человека.

В его искусстве вместе с тем всегда сохранялось что-то от наивного и искреннего примитива. Его герои обладают особой духовной общностью. Они простодушны и бесхитростны. И это

качество приобретает глубокий и неожиданно близкий Гусу смысл.

Излюбленные им лица строго овальны, необыкновенно объемны и совсем лишены тонкостей моделировки. Иногда они напоминают разрисованные яйца.

Но эта довольно далекая от реальности схема еще более оттеняет все живые наблюдения художника и искренность чувств героев.

Так, в образе Марии с младенцем (Роттердам, музей Бойманс-ван Бойнинген) художник опустил все, что не имело прямого отношения к выражению душевности образа. Но вокруг то ли висят в воздухе, то ли плывут в ровном, но убыстренном движении маленькие фигурки ангелов. Полупрозрачные, призрачные, они составляют неопределенную сферу — в такой же мере физическую, как и эмоциональную. И эта сфера не сливается с Марией, но, обрамляя ее, состоит с ней в известном противоположении. В сущности, ангелочки — во тьме. А вокруг Марии — сияние, выхватывающее их маленькие шевелящиеся фигурки. Она отделена этим сиянием и от них и от тьмы, слившейся с ними. Позже и в другой связи такие призрачные хороводы возникнут в творчестве Босха. Здесь они, однако, не несут с собой оттенка мрачной фантастики.

Вместе с тем Гертгена волнуют образы, отражающие человеческое страдание. Такова оставляющая ощущение острой обнаженной боли совсем маленькая (0,24,5 X 0,24) картина, изображающая страдающего Христа (Утрехт, Музей). Не связанные единой пространственной средой, совмещенные как бы наперекор жизненной естественности, стоит согнувшийся, обрызганный каплями своей крови Христос, поднимает бесконечно страдальческие глаза Мария, втиснутая где-то сбоку, клонится книзу плачущая Магдалина и отирает слезу Иоанн. Эти нервные и даже болезненные фигуры помещены на золотом фоне. И будто не надеясь на впечатляющую силу самой картины, Гертген заставляет Христа поднять на зрителя горестные, молящие о сочувствии глаза.

К числу крупных произведений Гертгена относится алтарь, написанный для гарлемских иоаннитов. От него сохранилась правая, распиленная теперь двухсторонняя створка (Вена). Внутренняя ее сторона представляет большую многофигурную сцену оплакивания. Гертген добивается обеих поставленных временем задач: передачи теплоты, человечности чувства и создания жизненно убедительного повествования.

Последнее особенно заметно на внешней стороне створки, где изображено сожжение Юлианом Отступником останков Иоанна Крестителя. Участники действия наделены утрированной характерностью, а действие разбито на ряд самостоятельных сцен, каждая из которых представлена с ясивой наблюдательностью. Попутно мастер создает, быть может, один из первых в европейском искусстве нового времени групповых портретов: построенный по принципу простого сочетания портретных характеристик, он предвосхищает работы 16 века.

Для понимания творчества Гертгена много дает его «Семейство Христа» (Амстердам, Рейксмузей), представленное в церковном интерьере, трактованном как реальная пространственная среда. Фигуры переднего плана остаются значительными, не проявляя никаких чувств, со спокойным достоинством сохраняя свой повседневный облик. Художник создает образы, быть может, наиболее бюргерские по своему характеру в искусстве Нидерландов. Вместе с тем показательно, что нежность, миловидность и некоторую наивность Гертген понимает не как внешне характерные приметы, но как определенные свойства душевного мира человека. И это слияние бюргерского чувства жизни с глубокой эмоциональностью — важная черта творчества Гертгена. Не случайно он не придавал душевным движениям своих героев возвышенно-вселенского характера. Он как бы нарочито мешает своим героям стать исключительными. Из-за этого они кажутся не индивидуальными. У них есть нежность и нет ни других чувств, ни посторонних мыслей, самая ясность и чистота их переживаний делает их далекими от повседневной

обыденности. Однако проистекающая отсюда идеальность образа никогда не кажется отвлеченной или искусственной.

Этими чертами отличается и одна из лучших работ художника, «Рождество» (Лондон, Национальная галлерея), маленькая картина, таящая в себе чувства взволнованные и удивленные.



илл.268 Гертген тот синт Янс. Рождество. Последняя треть 15 в. Лондон, Национальная галлерея.

Как завороженная наклонилась над ребенком Мария. Вокруг тьма, и только яркое необычное сияние льется от лежащего в яслях младенца. Оно ровным светом заливает детское лицо Марии — она смотрит испуганная, серьезная, постигающая, — беспокойными бликами ложится на растерянные лица ангелочков, слабеющими отсветами скользит по фигуре робеющего Иосифа.

К ним придвинулись большие, тяжелые головы вола и осла — тоже завороженных, думающих. А ангелочки — совсем маленькие, встревоженные, благоговеющие, всплескивающие руками. И далеко в ночи, у костра, является пастухам светлый благовествующий ангел.

В этой нежной и простодушной картине все чувства соразмерны зрителю. Даже ночная тьма и поражающее явление ангела волнующи и понятны. Гертген старается одухотворить и наделить душевной жизнью смешные фигурки своих героев и начинает с того, что придает их реакции на чудесное трогательность и человечность.

Для эволюции нидерландской живописи 15 в. и для характеристики Гертгена важно отметить, что в ряде случаев он отчетливо осознает утрату былой веры в изначальную и гармоническую связь человека с окружающим миром. В таких произведениях его искусство близко подходит к Гусу. Примером может служить «Иоанн Креститель» (Берлин).



илл.269 Гертген тот синт Янс. Иоанн Креститель в пустыне. Последняя треть 15 в. Берлин.

Пустыня представлена здесь в виде лирического холмистого пейзажа с одинокими деревьями и кущами, с тихой речкой и прозрачным небом. Невдалеке пасутся лани, бегают зайцы, птицы взлетают в вечереющий воздух и агнец — обычный маленький ягненок — прилег рядом с Иоанном. А тот — худой, нескладный человек, подперший голову рукой и неудобно переступивший большими костлявыми ногами, — печален, и его взгляд добр и задумчив. Гертген вложил во взгляд Иоанна печаль, которая существует, несмотря на мир и тишину природы. Нельзя сказать, что человек здесь вступил в противоречие с миром. Но строй его чувств уже далек от вселенской гармонии, и художник это сознает.

Сближение творчества Гертгена с Гусом весьма знаменательно. И не случайно в, видимо, позднем «Поклонении волхвов» (Амстердам, Рейксмузей) излюбленные герои Гертгена уходят в себя, их чувства становятся сложнее, а цветовая гамма приобретает несвойственную этому художнику сдержанную и даже несколько печальную эмоциональность.

Гертген умер рано, но принципы его искусства не остались в безвестности. Впрочем, и ближе других стоящий к нему Мастер Брауншвейгского диптиха («Св. Бавон», Брауншвейг, Музей; «Рождество», Амстердам, Рейксмузей) и некоторые другие анонимные мастера не столько развили принципы Гертгена, сколько придали им характер распространенного стандарта. Быть может, наиболее Значителен среди них Мастер Virgo inter virgines (назван по картине Амстердамского Рейксмузея, изображающей Марию среди святых дев), тяготевшего не столько к психологической оправданности эмоции, сколько к остроте ее выражения в маленьких, довольно бытовых и порой почти нарочито уродливых фигурках («Положение во гроб», Сент Луис, Музей; «Оплакивание», Ливерпуль; «Благовещение», Роттердам). Но и. его творчество является

скорее свидетельством исчерпания вековой традиции, чем выражением ее развития.

Резкое снижение художественного уровня заметно и в искусстве южных провинций, мастера которых все более склонялись к увлечению незначительными бытовыми подробностями. Интереснее других весьма повествовательный Мастер легенды св. Урсулы, работавший в Брюгге в 80—90-х гг. 15 в. («Легенда св. Урсулы»; Брюгге, Монастырь черных сестер), неизвестный автор не лишенных мастерства портретов супругов Барончелли (Флоренция, Уффици), а также очень традиционный брюггский Мастер легенды св. Лючии («Алтарь св. Лючии», 1480, Брюгге, церковь св. Иакова, а также полиптих, Таллин, Музей).

Формирование пустого, мелочного искусства в конце 15 в. является неизбежной антитезой исканиям Гуса и Гертгена.

Человек утратил главную опору своего мировоззрения — веру в гармоничный и благоприятствующий ему строй мироздания. Но если распространенным следствием этого стало лишь оскудение прежней концепции, то более пристальный взгляд открыл в мире черты грозящие и загадочные. Для ответа на неразрешимые вопросы времени привлекались и позднесредневековые аллегории, и демонология, и мрачные предсказания Священного писания. В условиях нарастания острых социальных противоречий и тяжелых конфликтов возникло искусство Босха.

Иеронимус ван Акен, прозванный Босхом, родился в Гертогенбосхе (умер там же в 1516 г.), то есть в стороне от главных художественных центров Нидерландов. Ранние его работы не лишены оттенка некоторой примитивности. Но уже в них странно сочетаются острое и тревожное ощущение жизни природы с холодной гротескностью в изображении людей.

Босх откликается на тенденцию современного искусства — с его тягой к реальному, с его конкретизацией образа человека,

а затем — понижением его роли и значения. Он доводит эту тенденцию до определенного предела.

В его искусстве возникают сатирические или, лучше сказать, саркастические изображения рода человеческого. Такова его «Операция от ума» (Мадрид, Прадо). Операцию делает монах — и здесь сквозит злая усмешка над духовенством. Но тот, кому делают ее, пристально смотрит на зрителя, этот взгляд и нас делает сопричастным действию.

В творчестве Босха нарастает сарказм, он представляет людей пассажирами корабля дураков (картина и рисунок к ней в Лувре). Он обращается к народному юмору — и тот обретает под его рукой мрачный и горький оттенок.

Он часто изображает Христа среди толпы, плотно заполняя пространство вокруг него злобными, торжествующими физиономиями. Так, «Несение креста» (Гент, Музей) отличает щемяще холодная интенсивность цвета. И лишь на лице Христа — его голова опущена, как бы прижата точкой пересечения диагоналей — теплые, человеческие оттенки, живой румянец. Но только цвет и выделяет его. Ибо черты лица родственны у всех. И даже светлое, почти белое лицо св. Вероники той же природы, что и других фигур (в ее головном уборе слияние желтого с синим приобретает ядовитый, циничный оттенок).

Босх приходит к утверждению мрачного, иррационального и низменного характера жизни. Он не только выражает свое мировосприятие, свое чувство жизни, но дает ей морально-этическую оценку.

«Стог сена» — одна из наиболее значительных работ Босха. В этом алтаре обнаженное чувство реальности сплавляется с аллегоричностью. Стог сена намекает на старую фламандскую пословицу: «Мир — стог сена: и каждый берет из него то, что удастся ухватить»; люди на виду целуются и музицируют между ангелом и каким-то дьявольским созданием; фантастические существа влекут повозку, а за ней радостно и покорно следуют папа, император, простые люди: некоторые

забегают вперед, мечутся между колесами и гибнут, раздавленные. Пейзаж же вдали не фантастический и не баснословный. А надо всем — на облаке — маленький воздевший руки Христос.

Однако было бы неверно думать, что Босх тяготеет к методу аллегорических уподоблений. Напротив, он стремится к тому, чтобы его идея воплощалась в самом существе художественных решений, чтобы она возникала перед зрителем не как зашифрованная пословица или притча, но как обобщающий безусловный образ жизни. С незнакомой средневековью изощренностью фантАзии Босх населяет свои картины созданиями, причудливо сочетающими разные животные формы, или животные формы с предметами неодушевленного мира, ставит их в заведомо невероятные отношения.

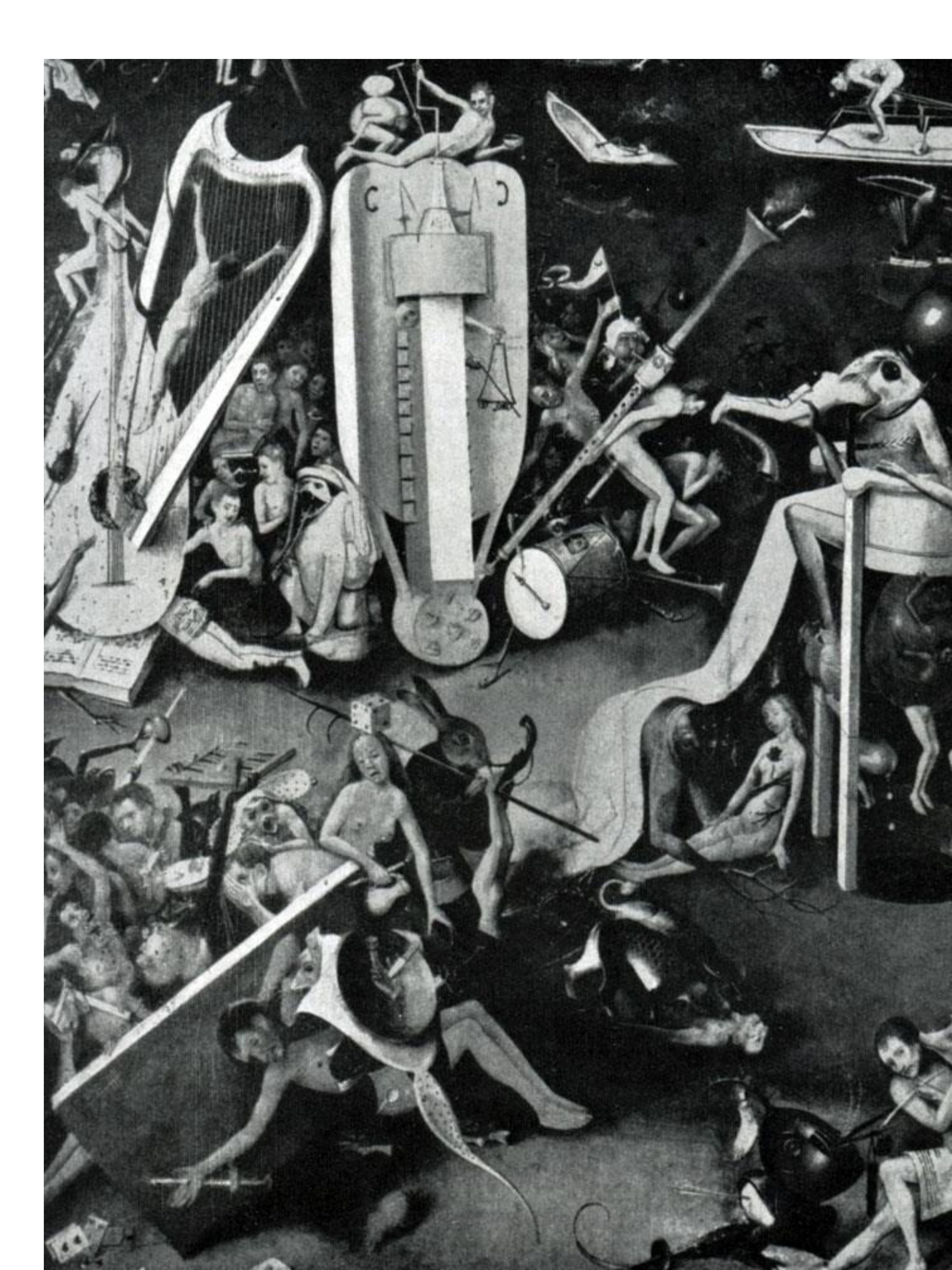
Небо окрашивается красным, в воздухе проносятся птицы, оснащенные парусами, чудовищные твари ползают по лику земли. Разевают пасти рыбы с конскими ногами, и с ними соседствуют крысы, несущие на спинах оживающие деревянные коряги, из которых вылупливаются люди. Лошадиный круп оборачивается гигантским кувшином, и на тонких голых ногах куда-то крадется хвостатая голова. Все ползает и все наделено острыми, царапающими формами. И все заражено Энергией: каждое существо — маленькое, лживое, цепкое — охвачено злобным и торопливым движением.

Босх придает этим фантасмагорическим сценам величайшую убедительность. Он отказывается от изображения действия, развертывающегося на переднем плане, и распространяет его на весь мир. Он сообщает своим многофигурным драматическим феериям жуткий в своей всеобщности оттенок. Иногда он вводит в картину инсценировку пословицы — но в ней не остается юмора. А в центре он помещает маленькую беззащитную фигурку св. Антония. Таков, например, алтарь с «Искушением св. Антония» на центральной створке из Лиссабонского музея. Но тут же Босх проявляет невиданно

острое, обнаженное чувство реальности (особенно в сценах на внешних створках упомянутого алтаря).

В зрелых работах Босха мир безграничен, но его пространственность иная — менее стремительная. Воздух кажется прозрачнее и сырее. Так написан «Иоанн на Патмосе» (Берлин). На оборотной стороне этой картины, где в круге изображены сцены мученичества Христа, представлены удивительные пейзажи: прозрачный, чистый, с широкими речными просторами, высоким небом и другие — трагические и напряженные («Распятие»).

Но тем настойчивее Босх думает о людях. Он старается найти адекватное выражение их жизни. Он прибегает к форме большого алтаря и создает странное, фантасмагорическое грандиозное зрелище греховной жизни людей — «Сад наслаждений».



илл.273 Иероним Босх. Сад наслаждений. Центральная часть триптиха. Фрагмент. Конец 15 в. Мадрид, Прадо.

Здесь опять возникают мириады странных и болезненных созданий. Но теперь на смену Антонию явилось все человечество. Мелкий, дробный, но одновременно бесконечный и тянущийся ритм движений маленьких подвижных фигурок пронизывает картину. Во все убыстряющемся, судорожном темпе мелькают причудливые позы, жест, объятие, мерцающее сквозь полупрозрачную пленку пузыря, которым распустился гигантский цветок; перед взором зрителя проходят целые процессии фигурок — жутких, назидательных, отталкивающих, веселых. И их множество обладает определенной системой. Ярусами наслаиваются изображения, и первый ярус, хаотический, сменяется другим, где фигуры уже включаются в зловещее и неуклонное круговое движение, а тот, в свою очередь, третьим — в котором угрожающе господствуют симметричные недвижные образования непостижимой природы.

Это аллегория греховной жизни людей. Но и в райском пейзаже нет-нет да и мелькнет странная колючая и пресмыкающаяся тварь, а среди мирных кущ вдруг воздвигнется некое фантастическое сооружение (или растение?), и обломок скалы примет форму головы с лицемерно прикрытым глазом. Герои Босха — словно побеги, проросшие в темноте. Пространство, заполненное ими, как будто необозримо, но на деле замкнутое, вязкое, безысходное. Композиция — широко развернутая, но пронизанная ритмом торопливым и захлебывающимся. Это жизнь человечества, вывернутая наизнанку. И это не поздний рецидив далеких средневековых представлений (как обычно толкуют творчество Босха), а бесконечно настойчивое стремление откликнуться на жизнь с ее мучительными противоречиями, вернуть искусству его глубокий мировоззренческий смысл.

И не случайно в позднем творчестве Босха постепенно усиливается роль реального начала и возрождается

изначальный интерес нидерландского искусства к неограниченным пейзажным перспективам. Художник, однако, придает им иной смысл. И Мария, и волхвы, еще недавно возвышающиеся перед зрителем, которого художник с благоговением подводил к ним, утратили свою самостоятельность. Они сбились в тесную группу, которая представляет лишь малый эпизод целого. За ними — дали. Пейзаж вмешает конных воинов, деревья, мост, отдельные фигуры, город, дороги, дом и вифлеемскую звезду — и все равно остается большим, безмолвным и пустынным.

В нидерландском искусстве конца 15 в. утрата человеческой значительности не меняла иерархии ценностей, соотношения человека и природы: измельчанию человека соответствовало и измельчание восприятия вселенной. В искусстве Босха вопрос о соотношении человека и мира получил принципиально иное решение. Участники поклонения уменьшились в размерах и придвинулись друг к другу; хлев, где происходит действие, покосился, съежился, неровными кусками обваливается, продырявливается глинобитная стена; из дверей и случайных отверстий показываются люди — они смотрят на сцену, смотрят исподтишка, не мешая ей и не отрываясь от нее. Пастухи лезут на крышу и заглядывают из-за угла. Природа же предстает одухотворенной и безмолвной. Пейзаж «Поклонения» обладает не только тонкими световыми и воздушными оттенками, но как бы чувством еле заметной пульсации жизни. Здесь все пронизано ощущением длительности, и проявляется эта длительность не в людях — потому что движения каждого из них как бы зафиксированы, остановлены и ничтожны, а в зрелище мира — в смене одних фигур и эпизодов другими, в том, что эмоциональная атмосфера, поглотив их, сама сохраняет свою напряженную пустынность. И даже форма алтаря обостряет ощущение этой пульсации: верхний его край сползает, изгибается книзу, потом начинает подниматься вверх, чтобы опять спуститься вниз и снова подняться.



илл.274 Иероним Босх. Поклонение волхвов. Центральная часть алтаря. Конец 15 в. Мадрид, Прадо.

Здесь завершается цикл, начатый ван Эйками. И как после семидесятилетней Эволюции нидерландской живописи Босх возродил уже было исчезавшее чувство мира, вселенной — воплотив его не только иначе, но в прямой противоположности с решениями ван Эйков, как взгляд его на человека противоположен прежнему, так и совершенно новой для 15 века оказалась острота его прозрения жизни. Ибо в конце своего творчества Босх истолковал свои прежние представления о жизни людей применительно к конкретному человеческому обществу. Мы имеем в виду его знаменитого «Блудного сына».



илл.275 Иероним Босх. Блудный сын. Начало 16 в. Роттердам, музей Бойманс-ван Бейнинген.

Вписанная в круг композиция построена на пересечении сухих, узких форм и на преувеличенно пространственных паузах. Герой картины — тощий, в разорванном платье и разных башмаках, иссохший и словно расплюснутый но плоскости — представлен в странном остановившемся и все же продолжающемся движении. Эта нелепая фигура, расположенная в центре картины, достаточно велика, чтобы занять большую ее часть, но слишком бесплотна, необъемна, чтобы загородить собой пространство, эта фигура ступает редкими, неверными шагами, уходит и все же остается в центре композиции.

Она почти списана с натуры — во всяком случае, европейское искусство не знало до Босха такого изображения нищеты, — но в сухой источенности ее форм есть что-то от насекомого. Это блудный сын, уходящий в отчий дом (*В настоящее время выражено сомнение в правильности этого традиционного определения сюжета.*). Но на худом лице горят завороженные глаза — они прикованы к чему-то невидимому нами. А сзади него жизнь, покидаемая им. Дом с продранной крышей и полуоторванной ставней реален. За углом мочится человек, рыцарь обнимает женщину, старуха выглядывает из окна, едят из корытца свиньи. И собачка — маленькая, с сумасшедшими глазами, — приспустив голову, смотрит вслед уходящему. Это та жизнь, которую ведет человек, с которой, даже покидая ее, он связан. Только природа остается чистой, бесконечной. II цвет картины выражает мысль Босха — серые, почти гризайльные тона объединяют и людей и природу. Это единство закономерно и естественно. А розоватые или сиреневатые оттенки лишь пронизывают это единство ощущением печальным, нервным, вечно изменчивым и все же постоянным.

Последние работы художника странно сочетают фантастику и реальность его прежних работ, но при этом им свойственно чувство печальной примиренности. Рассыпаются сгустки

злобных существ, ранее торжествующе распространявшихся по всему полю картины. Отдельные, маленькие, они еще прячутся под деревом, показываются из тихих речных струй или пробегают по пустынным, поросшим травой холмикам. Но они уменьшились в размерах, утратили активность. Они уже не нападают на человека. А он (по-прежнему это святой Антоний) сидит между ними — читает, думает («Св. Антоний» в Прадо).

Босха не занимала мысль о положении в мире одного человека. Св. Антоний в его прежних работах беззащитен, жалок, но не одинок — собственно, он лишен той доли самостоятельности, которая позволила бы ему чувствовать себя одиноким. Теперь пейзаж соотносится именно с одним человеком, и в творчестве Босха возникает тема одиночества человека в мире.

С Босхом кончается искусство 15 в. Творчество Босха завершает этот этап чистых прозрений, потом напряженных исканий и трагических разочарований.

Но олицетворяемая его искусством тенденция не была единственной. Не менее симптоматична тенденция другая, связанная с творчеством мастера неизмеримо меньшего масштаба — Герарда Давида. Он умер поздно — в 1523 г. (род. ок. 1460). Но, как и Босх, замыкал 15 век.

Уже его ранние работы («Благовещение»; Детройт) — прозаически-реального склада; произведения самого конца 1480-х гг. (две картины на сюжет суда Камбиза; Брюгге, Музей) изобличают тесную связь с Боутсом; лучше других композиции лирического характера с развитой, активной пейзажной средой («Отдых на пути в Египет»; Вашингтон, Национальная галлерея). Но рельефнее всего невозможность для мастера выйти за пределы века видна в его триптихе с «Крещением Христа» (начало 16 в.; Брюгге, Музей). Пристальность, миниатюрность живописи кажется идущей в прямое противоречие с большими масштабами картины. Реальность в его видении лишена жизни, выхолощена. За интенсивностью цвета нет ни духовного напряжения, ни

ощущения драгоценности мироздания. Эмалевость живописной манеры холодна, замкнута в себе и лишена эмоциональной целенаправленности.

15 столетие в Нидерландах было порой великого искусства. К концу века оно исчерпало себя. Новые исторические условия, переход общества на другую ступень развития вызвали новый этап в эволюции искусства. Он зародился с началом 16 в. Но в Нидерландах с характерным для их искусства изначальным, идущим еще от ван Эйков сочетанием светского начала с религиозными критериями в оценке жизненных явлений, с неумением воспринять человека в его самодовлеющем величии, вне вопросов духовного приобщения к миру или к богу, -— в Нидерландах новая эпоха неминуемо должна была прийти только после сильнейшего и тягчайшего кризиса всего предшествующего мировосприятия.

Если в Италии Высокое Возрождение явилось логическим следствием искусства кватроченто, то в Нидерландах такой связи не было. Переход к новой эпохе оказался особенно мучительным, так как во многом повлек за собой отрицание предшествующего искусства.

В Италии разрыв со средневековыми традициями произошел еще в 14 в., и искусство итальянского Ренессанса сохранили целостность своего развития на всем протяжении эпохи Возрождения. В Нидерландах положение сложилось иначе. Использование средневекового наследия в 15 в. затрудняло применение сложившихся традиций в 16 столетии. Для нидерландских живописцев грань между 15 и 16 вв. оказалась связанной с коренной ломкой миросозерцания.

Изобразительное искусство 16 века

Р. Климов

В течение первых десятилетий 16 в. живопись в Нидерландах претерпевала сложные изменения, в результате которых оказались окончательно изжитыми принципы искусства 15 в. и получили развитие (впрочем, несравненно

менее плодотворное, чем в Италии) черты Высокого Возрождения. Хотя художественные достоинства живописи 16 в., за исключением Брейгеля, не достигают уровня 15 столетия, в историко-эволюционном отношении ее роль оказалась весьма значительной. В первую очередь это определяется приближением искусства к более прямому, непосредственному отражению действительности.

Самодовлеющий интерес к конкретной реальности в равной мере приводил к открытию новых, перспективных путей и методов и к сужению кругозора живописца. Так, концентрируя мысль на повседневной реальности, многие живописцы приходили к решениям, лишенным широкого обобщающего значения. Однако там, где художник был тесно связан с основными проблемами времени, чутко преломляя в своем творчестве основные противоречия эпохи, этот процесс давал необычайно значительные художественные результаты, примером чему может служить творчество Питера Брейгеля Старшего.

Знакомясь с изобразительным искусством 16 в., необходимо иметь в виду резкое количественное возрастание художественной продукции и ее проникновение на широкий рынок, в чем проявляется воздействие новых историко-общественных условий.

В экономическом отношении жизнь Нидерландов начала века характеризуется бурным расцветом. Открытие Америки поставило страну в средоточие международной торговли. Активно протекал процесс вытеснения цехового ремесла мануфактурой. Развивалось производство. Антверпен, затмив Брюгге, стал крупнейшим центром транзитной торговли и денежных операций. В городах Голландии жила почти половина всего населения этой провинции. Руководство экономикой перешло в руки так называемых новых богачей — лиц влиятельных не принадлежностью к городскому патрициату, цеховой верхушке, но только своей предприимчивостью и богатством.

Буржуазное развитие Нидерландов стимулировало общественную жизнь. Воззрения крупнейшего философа, педагога и т. п. Эразма Роттердамского последовательно рационалистичны и гуманистичны. Большим успехом пользуются различные протестантские вероучения и прежде всего кальвинизм с его духом практического рационализма. Все больше раскрывается роль человека в общественной эволюции. Усиливаются национально-освободительные тенденции. Активизируются протест и недовольство народных масс, и последняя треть века ознаменована мощным подъемом — нидерландской революцией.

Названные факты совершенно видоизменили мировосприятие художников.

Живопись 16 в. мы будем рассматривать по трем ее этапам. Начальный, захватывающий первые три десятилетия, связан со сложными процессами осознания нового положения человека в жизни, с более высокой ступенью сложения раннего капитализма и характеризуется крайним многообразием исканий и разноречивостью методов. В стадиальном отношении он соответствует Высокому Возрождению в Италии.

Второй этап, завершающийся к 1570 г., отмечен зрелостью нового мировоззрения и наиболее заметными успехами реалистических тенденций, а наряду с тем — активизацией противоположных направлений и открытым противопоставлением этих двух линий в развитии искусства. По существу, это время кризиса Ренессанса.

Третий период, обнимающий последнюю треть века, определяется полным исчезновением возрожденческих принципов и зарождением основ искусства 17 века.

* * *

Один из крупнейших мастеров первой трети века — Квентин Массейс (род. в 1465 или 1466 г. в Лувепе, ум. в 1530 г. в Антверпене).

Ранние произведения Квентина Массейса несут отчетливый отпечаток старых традиций. Первая значительная его работа — триптих, посвященный св. Анне (1507 — 1509; Брюссель, Музей). Сцены на внешних сторонах боковых створок отличаются сдержанным драматизмом. Мало разработанные в психологическом отношении образы величественны, фигуры укрупнены и тесно составлены, пространство кажется уплотненным. В раскрытом виде алтарь более гармоничен — свободнее расположение действующих лиц, выявлена спокойная размеренность ритма и композиции. В основе концепции Массейса лежит стремление косвенно, чаще всего при помощи художественно-формальных средств, возвысить образ человека.



илл.277 Квентин Массейс. Алтарь св. Анны. Фрагмент центральной части (Мария Саломия со своими детьми Иаковом Старшим и Иоанном Богословом). 1507-1509 гг. Брюссель, Музей изящных искусств.

В следующей своей работе — «Оплакивании» (1509—1511; Антверпен, Музей) он ужо не ограничивается общей экспозицией образов; он пытается ввести в композицию действие, конкретнее раскрыть переживания героев. Не видя, однако, в чем кроется истинное величие человека, он не может органично разрешить эту задачу и совместить ее решение с достоинствами алтаря св. Анны.

Художник приходит к решениям нервным и сбивчивым, что обычно объясняется готическими пережитками. Правильнее, однако, видеть здесь результат слияния двух еще недостаточно отстоявшихся тенденций: стремления возвеличить образ человека и другой тенденции, связанной с попытками представить ситуацию в ее жизненной естественности. Во всяком случае, этот же алтарь представляет обе эти тенденции и порознь; образы обобщенные соседствуют с гротескно характерными.



илл.276а Квентин Массейс. Меняла с женой. 1514 г. Париж, Лувр.

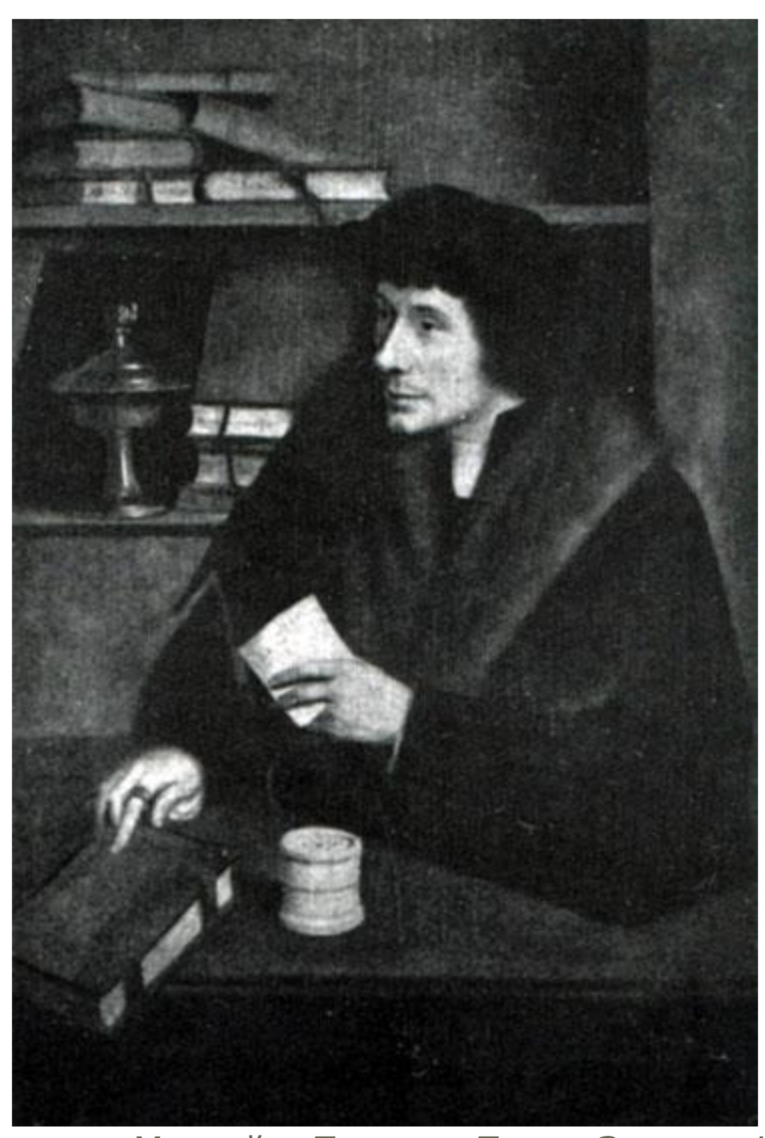
Тяготение к жизненно-реальному началу привело Массейса к созданию одной из первых в искусстве нового времени жанровых, бытовых картин. Мы имеем в виду «Менялу с

женой» (1514; Париж, Лувр). Вместе с тем постоянно сохранявшийся у художника интерес к обобщенной трактовке действительности побудил его (быть может, первого в Нидерландах) обратиться к искусству Леонардо да Винчи («Мария с младенцем»; Познань, Музей), хотя здесь можно говорить скорее о заимствованиях или о подражании.

В творчестве Массейса обе названные тенденции выступают совместно или преобладая одна над другой. В тех же случаях, когда стремление к конкретности господствует безраздельно, можно заметить, что в реальности его привлекают явления исключительные или единичные. Это — крайние проявления или уродства, или характерности (портрет старика; Париж, Музей Жакмар-Андрэ).

В тех же случаях, когда обе тенденции синтезируются, они или служат выражению жизненной энергии людей (что имело место уже в «Оплакивании»), или используются для передачи душевной сферы человека («Св. Магдалина»; Антверпен, Музей).

Такой синтез особенно часто достигался Массейсом в области портрета. Портреты Эразма Роттердамского (Рим, дворец Корсини) и его друга Петра Эгидия (Солсбери, собрание Раднор), портрет Этьена Гардинера из галлереи Лихтенштейн в Вадуце и другой — глубокий, со сложным внутренним состоянием — из Штеделевского института во Франкфурте принадлежат к числу лучших образцов Этого жанра. В портрете, как и в ряде других работ, Массейс достигает особенных успехов при передаче общей, не расчлененной на отдельные чувства и качества, одухотворенности образа.



илл.276б Квентин Массейс. Портрет Петра Эгидия. Начало 16 в. Солсбери, собрание Раднор.

В своей переработке основ нидерландской живописи Массейс во многом учитывает традицию. Одновременно с ним работали мастера, предпочитавшие более решительное обновление искусства, — так называемые романисты.

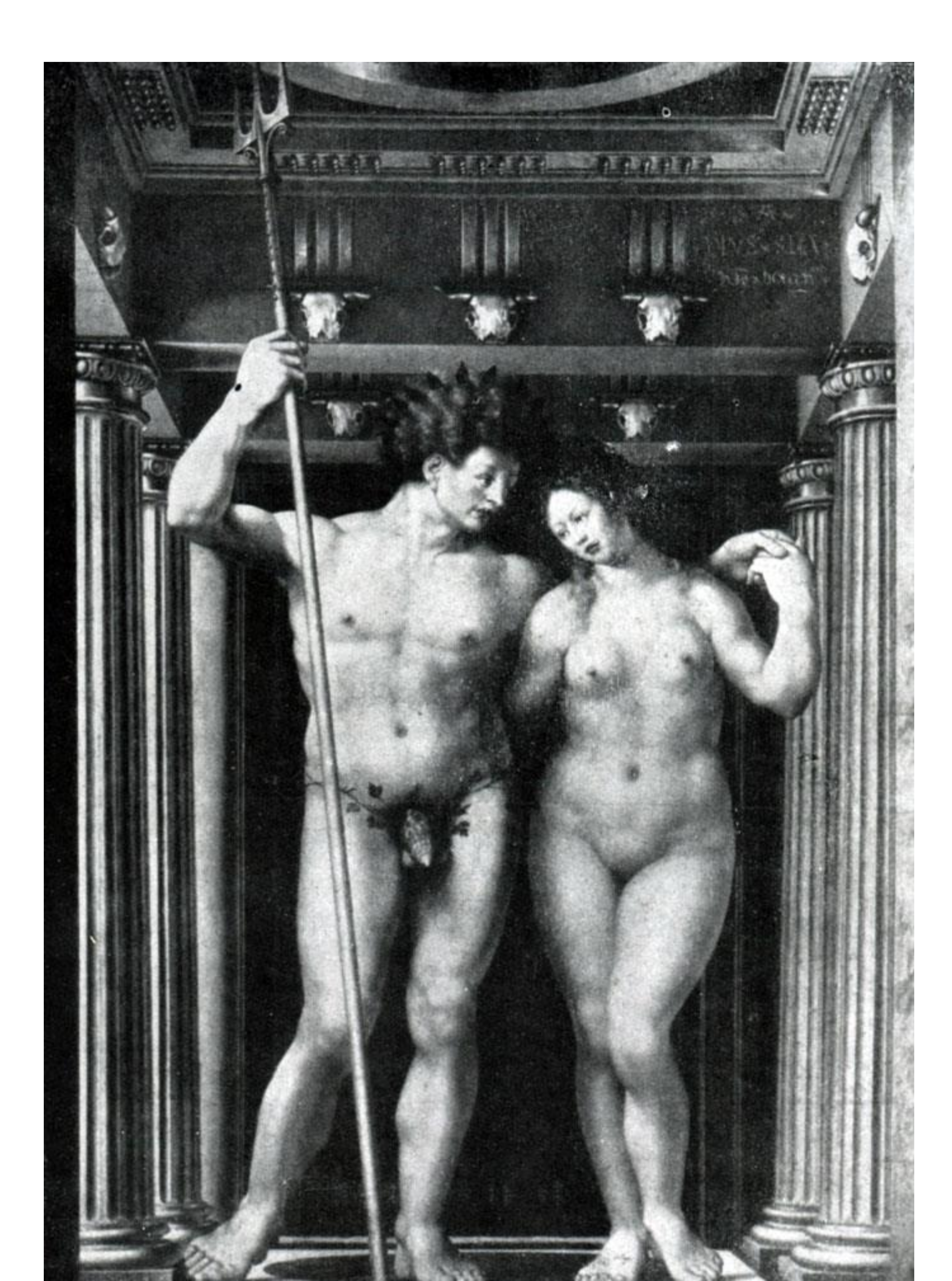
Они, однако, избрали путь, дискредитировавший в конечном счете все их начинания. Их мало интересовала реальность как таковая, они стремились к монументализации образа человека. Но их идеальные образы не столько отражали новую концепцию мира и человека и высокое представление о человеке, сколько являлись отвлеченным фантазированием на

темы античных мифов, своего рода условным артистическим самовыражением. В их творчестве особенно отчетливо сказалось отсутствие истинно гуманистических взглядов, а постоянное обращение к итальянскому искусству (определившее наименование этого направления) не шло дальше пустых заимствований. Живопись романистов является ярким свидетельством назревания нового понимания места человека в мире и не менее ярким доказательством бессилия на нидерландской почве разрешить этот вопрос в итальянизированных формах. Панегирические формулы романистов, по существу, оставались результатом чистого умозрения.

Крупнейшим представителем романизма первой трети века был Ян Госсарт по прозванию Мабюзе (род. в 1478 г. близ Утрехта или в Мобеже, ум. между 1533 и 1536 гг. в Миддельбурге).

Ранние работы (алтарь в Лисабоне) трафаретны и архаичны, как, впрочем, и выполненные непосредственно после возвращения из Италии (алтарь в Национальном музее в Палермо, «Поклонение волхвов» в лондонской Национальной галлерее).

Сдвиг в творчестве Госсарта происходит в середине 1510-х гг., когда он исполняет множество картин на мифологические сюжеты. Обнаженная натура предстает здесь и в более поздних работах не как частный мотив, а как главное содержание произведения («Нептун и Амфитрита», 1516, Берлин; «Геркулес и Омфала», 1517, Ричмонд, собрание Кук; «Венера и Амур», Брюссель, Музей; «Даная», 1527, Мюнхен, Пинакотека, а также многочисленные изображения Адама и Евы). Однако все эти работы страдают неубедительностью. Триумфальная поза героя, узкая композиционная схема и выглаженная, мертвая моделировка сочетаются с почти натуралистической точностью отдельных деталей.



илл.281 Госсарт. Нептун и Амфитрита. 1516 г. Берлин.

Госсарт исходил из ограниченной гуманистической схемы. Его вариации на тему одной или двух обнаженных фигур всегда остаются вполне условной конструкцией. Натурные наблюдения нисколько не оживляют их и лишь делают противоречивой авторскую мысль.

Замкнутость творчества Госсарта узкими рамками особенно чувствуется в тех редких случаях, когда мастеру удается эти рамки в какой-то мере преодолеть.

В «Св. Луке, пишущем Марию» (Прага, Национальная галлерея) Госсарт, отступая от собственной системы, попытался связать фигуры со сложным архитектурным пространством и создал несколько фантастичную, но впечатляющую концепцию человека и среды.

Напротив, в более раннем «Снятии со креста» (Эрмитаж) он столкнулся с невозможностью воссоздать своими методами драматическое повествование — и во многом от этих методов отказался, в чем следует видеть доказательство их непригодности к разрешению больших задач.

Наконец, третье и наиболее важное доказательство ограниченности романистических схем Госсарта — это его портреты (диптих с изображением канцлера Каронделе, 1517, Париж, Лувр; портретные створки в Брюссельском музее; мужской портрет, Берлин); ибо их высокие художественные качества достигнуты ценой известного отхода от этих схем. Воссоздавая реальный облик портретируемых, мастер его монументализирует, а отсутствие детализированных психологических характеристик делает эти портреты еще более внушительными. Волею жанра вынужденный придерживаться натуры, Госсарт достигает здесь той приподнятости образа, которой так не хватает работам, в которых он соблюдал свою систему со всей строгостью.

Другой крупный романист — Бернар ван Орлей (ок. 1488—1541) систему Госсарта расширил. Уже в раннем его алтаре (Вена, Музей, и Брюссель, Музей) наряду с провинциально-нидерландским шаблоном и декорацией в духе итальянцев мы наблюдаем элементы подробного, обстоятельного рассказа.

В так называемом алтаре Иова (1521; Брюссель, Музей) Орлей стремится к динамике общего решения и к повествованию. Недвижно застывших героев Госсарта он вовлекает в активное действие. Он использует и множество наблюденных деталей. Утрированно, натуралистически характерные фигуры (изображение нищего Лазаря) соседствуют с прямыми заимствованиями итальянских образцов (богач в аду), и только во второстепенных, частных эпизодах художник решается объединить их в реальную, живую сцену (врач рассматривает мочу умирающего). Он любит покрывать архитектуру всевозможными узорами, а очертаниям алтарей придает неимоверную замысловатость.

Вторая половина его творчества связана с попытками более органического освоения итальянской живописи. Этому в немалой степени способствовало знакомство с картонами Рафаэля, присланными для выполнения по ним шпалер в Брюссель, где жил Орлей. Главная работа этого периода, «Страшный суд» (1525; Антверпен, Музей), лишена излишеств алтаря Иова, и введение натурных наблюдений здесь более органично.

Орлей — один из заметных портретистов своего времени. В лучшей его работе этого жанра, портрете медика Георга ван Целле (1519; Брюссель, Музей), он не ставит себе целью глубокое проникновение в душевную сферу модели. Он исходит из декоративной выразительности; черты лица подгоняются под определенную стилистическую формулу. Однако в это яркое, экспрессивное целое мастер умеет ввести тонко наблюденные детали. Другие его портреты столь же декоративны, но более стилизованны. В этих работах больше артистического самовыражения, чем раскрытия реального образа.

Как и все романисты (и, быть может, интенсивнее других), Орлей интересовался декоративным искусством, в области которого он работал много и плодотворно. Известны его работы для брюссельской шпалерной мануфактуры, витражи (например, в церкви св. Гудулы в Брюсселе).

Если Массейс и романисты (Госсарт, Орлей) пытались решительно обновить нидерландскую живопись, то подавляющее большинство их современников были в своих работах более традиционны. Однако их творчество необходимо иметь в виду, так как оно характеризует разнообразие тенденций в искусстве Нидерландов.

Среди антверпенских современников Массейса мы находим и мастеров, еще тесно связанных с 15 в. (Мастер из Франкфурта, Мастер Моррисоновского триптиха), и художников, старающихся разбить прежние каноны, вводя драматические (Мастер «Магдалины» собрания Манзи) или повествовательные (Мастер из Хоогстратена) элементы. Нерешительность в постановке новых проблем сочетается у этих живописцев с безусловным к ним интересом. Заметнее прочих — тенденции к буквальному, точному изображению натуры, опыты по возрождению драматизма в форме убедительного повседневного рассказа и попытки индивидуализации прежних лирических образов.

Последнее, как правило, характеризовало наименее радикальных мастеров, и весьма показательно, что как раз эта тенденция стала определяющей для Брюгге, города, угасавшего как в экономическом, так и в культурном отношении. Здесь почти безраздельно господствовали принципы Герарда Давида. Им подчинились как мастера по своему художественному уровню посредственные, так и более крупные — Ян Провост (ок. 1465—1529) и Адриан Изенбрандт (ум. в 1551 г.). Картины Изенбрандта с их замедленным затухающим ритмом и атмосферой поэтической сосредоточенности (Мария на фоне семи страстей, Брюгге, церковь Нотр-Дам; мужской портрет, Нью-Йорк, Метрополитен-музей) — быть может, наиболее пенное в

продукции Брюгге. В тех редких случаях, когда художники пробовали нарушить узкие пределы брюггской традиции (работы выходца из Ломбардии Амброзиуса Бенсона, ум. в 1550 г.), они неминуемо оказывались во власти эклектизма— будь то жестко-прозаичные решения или, напротив, не лишенные импозантности перепевы романизма.

Иные творческие устремления характеризовали Северные провинции. Здесь развитие протекало в более сдержанных, не столь космополитических, а порой и экстравагантных формах, как в Антверпене, и вместе с тем было лишено застойности, характерной для Брюгге. Уклад жизни, а вместе с тем и культура были скромнее и демократичнее.

Работы старшего поколения голландских живописцев довольно нескладны, но они уже изобличают простодушную наблюдательность их авторов и их приверженность конкретной жизни (Мастер из Дельфта, Мастер амстердамской «Смерти Марии»). Это качество легло в основу всего голландского искусства 16 столетия.

Обозначившийся еще в 15 в. интерес к взаимной связи человека и среды (Гертген) начинает приносить свои плоды. Иногда он сочетается с живым чувством человеческой индивидуальности и определяет своеобразие портрета (мужской портрет Яна Мостарта (ок. 1475—1555/56) в Брюссельском музее. Чаще же он проявляется в усилении жанровых тенденций — например, в исполненном Яном Иостом из Калькара (ок. 1460—1519) между 1505 и 1508 гг. алтаре церкви св. Николая в Калькаре. В творчестве Мастера из Алькмара (работал после 1490 г.) зарождается подлинно городской, бытовой, повествовательный жанр. В цикле «Семи дел милосердия» (1504; Амстердам, Рейксмузей) действие перенесено на улицу — оно представлено среди голландских домиков, с участием случайных прохожих, во всей достоверности повседневного течения.

Таким образом, общая панорама нидерландской живописи первой трети века принимает следующие очертания: романисты стараются покончить со старыми традициями и в

поисках формальной монументализации подражают итальянцам, Массейс пытается сообщить образу приподнятость, не порывая вместе с тем с живой реальностью, и творчески развить в новых условиях традиции реалистического искусства второй половины 15 в. Наконец, малые мастера по-своему отзываются на новые запросы — здесь и разнообразие поисков антверпенских мастеров, и архаическая лирика брюжцев, и решительное обращение к бытовому началу у голландцев. Следует добавить, что в это время еще живут и работают мастера 15 в.—Босх, Герард Давид.

За исключением романистов (а учитывая бытовую сниженность их внешне героизованных решений, то и вместе с ними), нидерландское искусство переживает период активной конкретизации своего творческого метода, обращается к прямому и самоценному изображению действительности.

Особое положение занимает группа так называемых «антверпенских маньеристов». (*Термин этот вполне условен и должен свидетельствовать о некоторой вычурности искусства этих художников. Не следует смешивать с маньеризмом в обычном значении этого слова.*). Живая реальность образа и достоверность изображения их не привлекали. Но условные, риторические и холодные работы романистов им тоже были чужды. Их любимая тема — «Поклонение волхвов». Изощренные фантастические фигуры, запутанное многофигурное действие, помещенное среди руин и сложных архитектурных декораций, наконец, изобилие аксессуаров и почти болезненное пристрастие к множественности (персонажей, деталей, пространственных планов) — характерные отличия их картин. За всем этим угадывается тяга к большим, обобщающим решениям, сохранившееся чувство неограниченности мироздания. Но в этом своем стремлении «маньеристы» неизменно уходили от конкретной жизни. Не имея возможности насытить свои идеалы новым содержанием, не имея сил противостоять тенденциям своего времени, они создали искусство, причудливо сочетающее реальность и фантастику, торжественность и дробность, велеречивость и анекдотизм. Но течение это симптоматично — оно свидетельствует, что бытовая конкретность привлекала

далеко не всех нидерландских живописцев. Кроме того, многие мастера (особенно в Голландии) использовали «маньеристические» приемы особым образом — для оживления своих повествовательных композиций и для сообщения им большего драматизма. Таким путем шел Корнелис Энгельбрехтсен (род. в 1468 г. в Лейдене — ум. в 1535 г. там же; алтари с «Распятием» и «Оплакиванием» в Лейденском музее), Якоб Корнелис ван Оостзанен (ок. 1470—1533) и другие.

Наконец, известный контакт с принципами «маньеризма» улавливается в творчестве одного из наиболее крупных мастеров своего времени Иоахима Патинира (ок. 1474—1524), художника, которого с полным правом можно считать в числе главных родоначальников европейской пейзажной живописи нового времени.

Большинство его работ представляет обширные виды, включающие скалы, речные долины и т. п., лишенные, однако, неумеренной пространственности. Патинир помещает также в свои картины небольшие фигурки персонажей различных религиозных сцен. Правда, в отличие от «маньеристов», его эволюция строится на постоянном сближении с реальностью, а пейзажи постепенно избавляются от господства религиозной темы (см. «Крещение» в Вене и «Пейзаж с бегством в Египет» в Антверпене). Построение пейзажа, высокая точка зрения и особенно цветовое решение (от коричневого первого плана через зеленый и зелено-желтый промежуточный к голубым далям) оказали большое влияние на последующих мастеров. Из мастеров, близких по времени Патиниру, должны быть названы Херримет де Блес (ум. ок. 1550 г.), а также уже упомянутый в другой связи Ян Мостарт, сцена из завоевания Америки (Гарлем, музей Франса Гальса) которого обнаруживает также традицию Босха.

Для первой трети 16 столетия — с ее ломкой прежних принципов и нащупыванием новых путей — характерны и эклектичное сочетание различных тенденций и. напротив,

почти фанатичное упорство в осознании и разрешении художественных задач.

Первая из названных черт обесценивает творчество вполне профессионально, порой виртуозно работавшего Иоса ван Клеве (он же Мастер «Успения Марии», ок. 1464—1540); наибольший интерес представляют его поэтичные изображения Марии с младенцем и Иосифом, а также поздние портреты, выявляющие характер модели. Зато вторая названная черта определяет внутренний пафос наиболее крупного мастера рассматриваемой поры - Луки Лейденского (ок. 1489—1533). Его искусство завершает и исчерпывает живопись первой трети столетия.

В ранних гравюрах (он был прославлен как мастер гравюры, и с его деятельностью связаны первые большие успехи резцовой' гравюры в Нидерландах) он не только точен в передаче реальности, но и стремится создать целостную и выразительную сцену. При этом, в отличие от своих голландских современников (например, Мастера из Алькмара), Лука добивается острой психологической экспрессии. Таковы его листы «Магомет с убитым монахом» (1508) и особенно «Давид и Саул» (около 1509 г.). Образ Саула (во втором из названных произведений) отличается исключительной для того времени сложностью: здесь и безумие — еще длящееся, но и начинающее отпускать измученную душу царя, и одиночество, и трагическая обреченность. Эмоциональность этого решения в большей мере создается формальными средствами — композицией (Саул кажется изолированным и сжатым композиционными линиями), степенью конкретности в обрисовке действующих лиц Гот заднего плана к Давиду идет нарастание бытовых черт, чтобы в образе Саула резко смениться напряженным драматизмом) и, наконец, сопоставлением противоположных в своей выразительности деталей (один глаз Саула — устремленный вдаль, агрессивный, взгляд другого безвольный, волнующий, темный, пристальный).

Характерным для этого периода творчества Луки следует считать решительное обращение к реальности и одновременно усиленное подчинение ее художественной концепции произведения. Чисто жанровые мотивы служат особой задаче— попытке выделить движения души, представить их в крайнем, до предела обостренном выражении. Последнее придает психологическим опытам Луки странную двойственность: их волнующая экспрессивность сочетается с черствой, иногда даже жесткой досказанностью. Не владеющий еще искусством создания индивидуальных характеров, он превращает своих, казалось бы, вполне реальных героев в средство для воплощения определенных эмоций. В его интересе к психологическим мотивам — стремление сделать очевидной объективную силу душевного движения как такового, его сложность и противоречивость.

Огромный шаг вперед в приближении к конкретной действительности виден в его работах жанрового порядка («Игра в шахматы», Берлин; «Жена приносит Потифару одежды Иосифа», Роттердам, Музей Боймансван Бейнинген), но и здесь бытовое начало выделяется художником скорее как некая отвлеченная, самостоятельная категория.

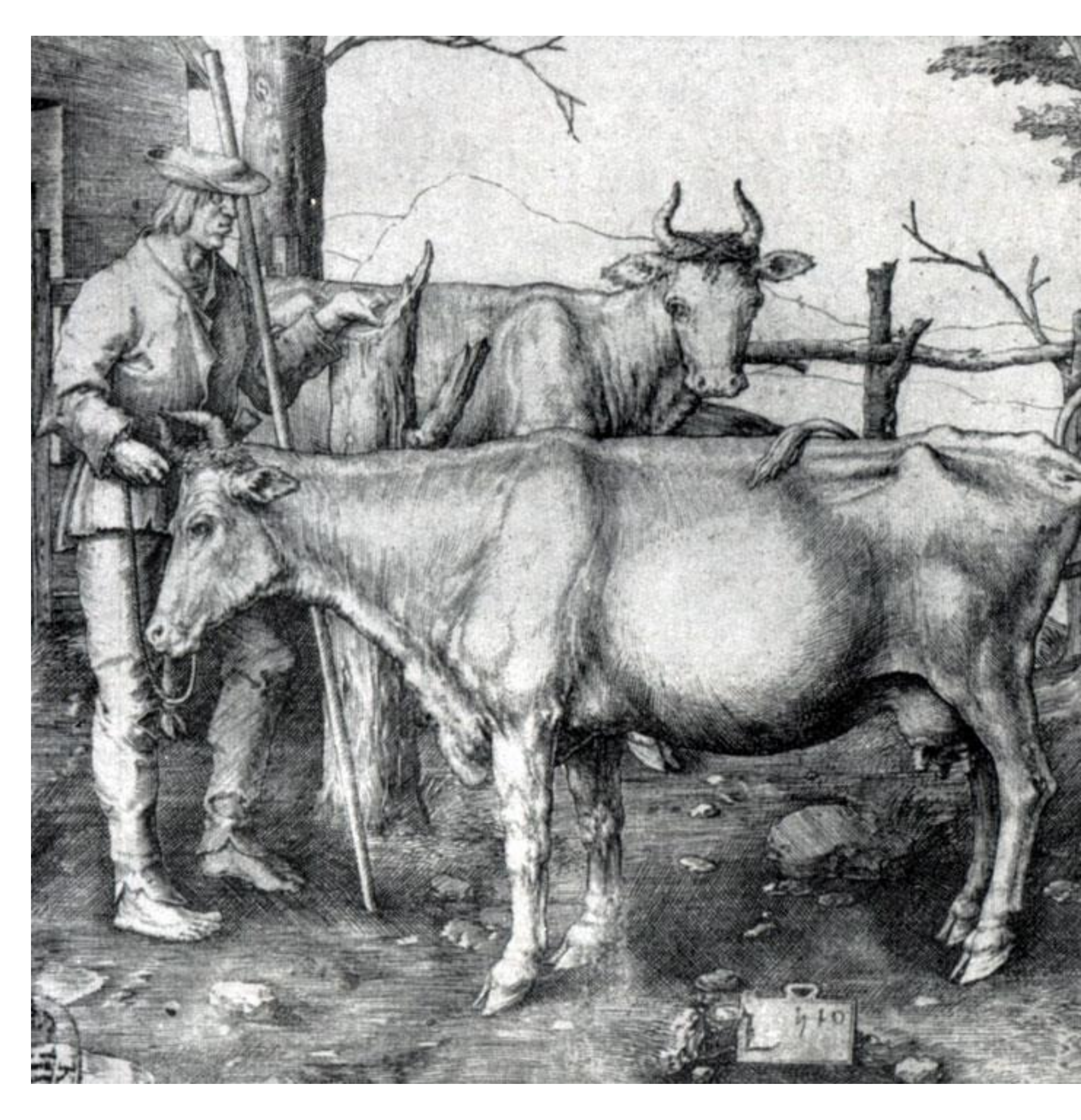
Аналогична проблематика портрета. В автопортрете Луки Лейденского (Браун-швейг, Музей) создан один из самых жизненно достоверных образов эпохи. А упомянутая выше кенцепционность, подчеркнутость реального начала сообщила этому образу и другое ценное качество — его бюргерский характер утверждается художником с программным, вызывающим пафосом.

Но с особенной силой «концепционная реалистичность» Луки проявилась в одной из его наиболее глубоких работ — гравюре «Коровница» (1510). Натурные впечатления здесь выражены с грубой правдивостью. Но геометрически четкое, ритмизированное расположение коров и сложное подчинение всех деталей системе вертикальных осей приносит в этот лист дух безупречной строгости и соразмерности. Тяжеловесно-внушительной фигуре парня и грубоватой, но не лишенной

изящества коровнице придана соответствующая ритмическая среда — в первом случае прямолинейная и четкая, во втором построенная на искривленных формах.

Их фигуры застыли, и жесты устойчивы. И все же Лука Лейденский передает взаимосвязь своих героев — при помощи плавной бегущей линии далеких гор и нескольких других композиционных приемов ему удается выразить и чувства парня и кокетливость девушки и установить контакт между этими, казалось бы, совершенно разъединенными фигурами.

Лука Лейденский, с редкой остротой передавая окружающую его действительность, избегает жанровых решений и старается монументализировать реальность. В «Коровнице» он достигает известной гармонии — обобщение реальности придает ей черты монументальности, но не уводит в условность.



илл.278 Лука Лейденский. Коровница. Гравюра на меди. 1510 г.

Следующие десять лет его творчества этой гармонии лишены.

Он органичнее вводит частные наблюдения, усиливает жанрово-повествовательный элемент, но тут же нейтрализует его настойчивым выделением какого-либо одного действующего лица — погруженного в себя и как бы выключенного из бытовой среды.



илл.279 Лука Лейденский. Игра в карты. Ок. 1514 г. Солсбери, Уилтон-хауз, собрание Пемброк.

Взволнованный и нервозный эмоциональный тон «Св. Антония» (1511; Брюссель, Музей), введение в, казалось бы, повседневную «Игру в карты» (ок. 1514 г.; Уилтон-хауз, собрание Пемброк), загадочной в своем отвлеченном, неопределенном состоянии центральной фигуры, наконец, переделка «Мадонны с младенцем и ангелами» Мемлинга, где в идеальный образ 15 в. внесены ноты безнадежности (Берлин),— все это свидетельствует о новом этапе в искусстве Луки.

Естественное единство моментов бытовых и обобщенных обретает напряженность. Художник усиливает в своих работах роль конкретной действительности. Вместе с тем нарастание нервозности трактовки образов говорит об утрате прежней ясности миревосприятия. Однако нельзя не отметить и другого — в работах этоге периода представление о реальности как о замкнутой в себе, изолированной данности уступает место чувству жизни как целостного, глубокого и сложного явления. И произведения 1510-х гг. отличает не только возбужденность, но и оттенок непосредственной человечности.

Наиболее полное выражение названных черт несет в себе «Проповедь в церкви» (Амстердам, Рейксмузей). Мастер четко выделяет три компонента: бытовую сцену проповеди, пространство церкви — пустое, эмоционально-насыщенное, тянущееся— и фигуру мужчины с шляпой в руках, привлекающую внимание зрителя сдержанным, отвлеченным от среды выражением и высоким внутренним достоинством. Образ и жанр здесь обострены, обнажены и соединены искусственным построением всей сцены. Здесь и почти исследовательский интерес к жизни, и известная растерянность, колебания, вызванные вопросом, не осмыслявшимся современниками художника в такой отчетливой форме,— в чем же значительность человека.



илл.280 Лука Лейденский. Проповедь в церкви. Ок. 1521 г. Амстердам, Рейксмузей.

«Проповеди в церкви» близок по времени мужской портрет (ок. 1520 г.; Лондон, Национальная галлерея), где холодной решительности взгляда придан оттенок крайней, взволнованной искренности. В этом портрете еще очевиднее, чем в «Проповеди в церкви», что Луку интересует уже не узкожанровая или статически неподвижная реальность, но жизнь как сложный, длящийся процесс. Образу приданы интонации, немыслимые при прежнем понимании реальности (чему в немалой степени соответствует цветовая гамма: зеленый фон, холодное бескровное лицо, бесцветные губы).

Однако здесь Луку Лейденского подстерегали задачи, на том этапе в нидерландской культуре практически неразрешимые. Его ощущение жизненного процесса в конечном итоге вело к нивелированию личности; для ее героического возвеличивания сам он не видел фундамента, а для самодовлеющего ее утверждения ему не хватало представления о целостном духовном мире индивидуальности. Мастер оказался в тупике, и третий период его творчества, 1520-е годы,— это трагические по своей бесперспективности попытки найти выход.

В «Благовещении» (часть диптиха, 1522; Мюнхен, Пинакотека) и «Марии с младенцем» (Амстердам, Рейксмузей) фигуры вовлекаются в неопределенное, всепронизывающее движение, выражающее ужо не жизненную текучесть, но только иррациональное, безликое беспокойство. Наряду с ростом нервозности появляются ноты саркастические, почти издевательские (то же «Благовещение», гравюра 1525 г. «Вергилий в корзине»). Изверившись в своих прежних исканиях, мастер обращается к романизму.

В алтаре со «Страшным судом» (1521—1527; Лейден, Музей) фигуры грешников и праведников бесспорно обладают значительностью (чем дальше от них вверх — вплоть до комичного своим бытовым характером крошечного бога-

отца,— тем быстрее эта значительность убывает). Но не случайно художник сдвигает Эти фигуры к боковым створкам и в центре композиции остаются только пустынные круглящиеся просторы земли. Попытки монументально-героизированного решения терпят крах. Лейденский алтарь, являясь одним из самых заметных произведений нидерландской живописи, одновременно свидетельствует об обреченности исканий его создателя.

Последние две работы Луки Лейденского говорят о душевном кризисе: «Мария с младенцем» (Осло, Музей) — это чисто формальная идеализация, «Исцеление слепого» (1531; Эрмитаж) — сочетание маньеристических преувеличений и натуралистически бытовых деталей.

Творчество Луки Лейденского замыкает искусство первой трети века. Уже в начале 1530-х гг. нидерландская живопись вступает на новые пути.

Для этого периода характерно быстрое развитие реалистических принципов, параллельная активизация романизма и нередкое их сочетание.

1530—1540-е гг. — это годы дальнейших успехов в буржуазном развитии страны. В науке— это время расширения и систематизации знаний. В гражданской истории — реформирование религии в духе рационализма и практицизма (кальвинизм) и медленное, еще подспудное назревание революционной активности народных масс, первых конфликтов между растущим национальным самосознанием и господством иноземной феодально-абсолютистской власти Габсбургов.

В искусстве наиболее заметным является широкое распространение бытового жанра. Бытовые тенденции принимают форму либо крупнофигурного жанра, либо мелкофигурной картины, либо проявляются косвенно, определяя особый характер портрета и религиозной живописи.

Крупнофигурный жанр был распространен в Антверпене. Главные его представители— Ян Сандерс ван Хемессен (ок. 1500—-1575) и Маринус ван Роймерс-вале (ок. 1493,— возможно, 1567) — опирались на традицию Квентина Массейса (различные варианты «Менял» Роймерсвале и «Веселое общество» из Карлсруэ Хемессена). Они, в сущности, совершенно уничтожили границу между бытовой и религиозной картиной. Для обоих характерна гротескность, утрированность реальных наблюдений. Но принципы Хемессена сложнее — выделяя на передний план две-три крупные статичные фигуры, в глубине он помещает маленькие жанровые сценки, играющие роль комментария. Здесь можно видеть попытку вовлечения бытового случая в общую жизненную последовательность, стремление придать конкретному факту более общий смысл. Эти картины узки по тематике (менялы, девицы из публичных домов) и отражают полное отсутствие представления о человеческой общности.



илл.283 Ян ван Амстель. Чудесное насыщение пяти тысяч. До середины 16 в. Брауншвейг, Музей.

Это последнее находит воплощение в голландской живописи и определяет ее своеобразие. Ярче всего оно проявилось в

творчестве Яна ван Амстеля («Чудесное насыщение пяти тысяч» из Брауншвейгского музея (*Автор этого произведения был неизвестен и именовался Брауншвейгским монограммистом. Одно время оно было приписано Хемессену.*). У Амстеля (род. ок. 1500; работал в Антверпене до 1540 г.) жанр выступает не в виде единичной придвинутой к зрителю сцены, но как панорама с множеством участников, развитым пейзажем и т. д. Этот тип картины оказался весьма перспективным и в какой-то степени повлиял на сложение живописи Брейгеля. Амстель видит бытовой факт в его непосредственном жизненном течении.

Еще отчетливее бытовые тенденции проявились в портрете, причем портрете голландском — в Голландии буржуазия ближе стояла к народным слоям и был крепок дух корпоративной общности.

В работах амстердамских живописцев Дирка Якобса (ок. 1497—1567) и Корнелиса Тейниссена (работал с 1533 до 1561 г.) индивидуальный образ осмыслен уже в его повседневной реальности. Они избирают обычную позу, придают портретируемому естественный жест и, что особенно важно, делают значительный шаг к более определенному пониманию духовного абриса конкретной личности. В своих вполне бюргерских образах Якобе старается передать высокое самосознание модели (мужской портрет из Турина), причем здесь уже нет и следа того подчинения образа авторской концепции, которое было так свойственно первой трети века.

Поиски бытовой естественности портретного образа сомкнулись с чувством бюргерской общности, в другой связи проявившимся у Амстеля, и в результате возник вполне оригинальный жанр — голландский групповой портрет. Его лучшие образцы были созданы позже, но первые успехи связаны с творчеством тех же Д. Якобса (портрет 1532 г. в Эрмитаже) и К. Тейниссена (портрет 1533 г. в Амстердаме). Именно они наметили два главных типа группового портрета — в виде суммы изолированных полуфигур и в виде схематично представленной трапезы. Эти портреты достаточно примитивны, но в них, так же как в одиночных изображениях, отчетливо проступает тяга к конкретному образу и успехи в

овладении им. В какой-то мере художник сознательно ввел даже элементы социально-бытовой характеристики изображенных персонажей.

Эти тенденции не прошли мимо романизма, резко изменившего свое лицо. Монументализация образа в романизме конца 1520-х и 1530-х гг. уже ничем не напоминает методов Госсарта.

Впрочем, и романизм этого времени неоднороден. Питер Кук ван Альст (1502—1550) привлекает наше внимание не столько своими произведениями, сколько широтой интересов и гуманистической образованностью: он посещает Турцию, исполняет множество декоративных работ, переводит трактат Серлио и т. д. Ян Скорель (1495—1562) также был личностью многогранной — священнослужитель, инженер, музыкант, ритор, хранитель коллекций папы Адриана VI и т. п., но, кроме того, и весьма крупный живописец.

Уже в ранних работах он тяготеет к внушительности образа (алтарь из Обер-веллаха, 1520) и к сильным, контрастным сопоставлениям человека и пейзажа (алтарь ван Лохорст; Утрехт, Музей). Заложенная здесь мысль раскрывается в «Распятии» (Детройт, Институт искусств).



илл.282а Ян ван Скорель. Мария Магдалина. 1529 г. Амстердам, Рейксмузей.

Композиция строится на сопоставлении Иоанна, поддерживающего Марию, и вида далекого Иерусалима. Оба эти компонента объединены крестом: у подножия его Магдалина, соотнесенная масштабно к группе Иоанна, и воин с женщиной, принадлежащие уже пространству пейзажа. Так первоплановые фигуры связаны с фоном, но скачкообразный, прерывистый характер этой связи исполнен драматизма. Грубая экспрессивность фигур (тяжелый Иоанн, «мужицкий» Христос) находит неожиданное соответствие в стремительно

развертывающейся, взволнованной панораме пейзажа. В драматизме «Распятия» Скорель ищет связи с жизнью, концентрирует образ и сообщает ему дерзкую, вызывающую выразительность.

В этих условиях он сталкивается с опытом итальянцев. Сознание мощи образа приводит к мысли о возможности для человека найти гарм.оническое единство с миром.



илл.282б Ян ван Скорель. Принесение во храм. 1540 г. Вена, Художественно-исторический музей.

Художник меняет пути. Где-то на грани 1520—1530-х гг. он создает несколько имперсональные, но уравновешенные, естественно сочетающие человека и пейзаж решения. И если поначалу пейзаж сводится на роль романизированно-риторического аккомпанемента (новонайденная советскими искусствоведами «Мадонна с младенцем»), а картина в целом

кажется несколько условной, хотя и не лишенной пафоса («Проповедь Иоанна», Гаага, собрание Турков; «Крещение», Гарлем, музей Франса Гадьса), то его дальнейшие опыты отражают высокое представление о человеке («Принесение во храм»; Вена). В эти же годы Скорель усиленно работает над портретом, добиваясь импозантности одиночного образа: портрет Агаты ван Схоонховен (1529; Рим, галлерея Дориа-Памфили), мужской портрет, с которым вышеназванная «Мадонна» составляла некогда диптих (Берлин), «Школяр» (1531; Роттердам, музей Бойманс-ван Бейнинген). Портреты Скореля лишены тех живых черт, которые привлекают в работах Якобса и Тейниссена, он менее интересуется индивидуальными особенностями модели, но, бесспорно, умеет придать образу монументальную приподнятость. Последнее подтверждается групповыми портретами Скореля, имеющими вид фризов, составленных из вполне равнозначных, но внушительных полуфигур. Здесь особенно заметно отсутствие у Скореля чувства общности, являвшегося внутренним стержнем композиций Якобса и Тейниссена. Каждый образ мыслится изолированным; несколько отвлеченная монументализация здесь оборачивается отрицательной стороной — она лишает портреты Скореля тех общественных, социальных черт, которые голландские современники художника уловили и как раз в эти годы ввели в поле зрения живописи. Впрочем, обретение значительности человека — не вообще, а человека своего времени — не прошло бесследно. Ученик Скореля Мартин ван Хемскерк (1498—1574), мастер весьма противоречивый, попробовал образы своего учителя перевести на иную, более общественно-конкретную основу. В семейном портрете (Кассель, Музей) и портрете Анны Кодде (Амстердам, Рейксмузей) отчетливо звучит пафос бюргерского самоутверждения. В обоих названных портретах романизм достаточно близко подходит к реалистическому крылу нидерландской живописи. Однако такое положение существовало недолго.



илл.284 Мартин ван Хемскерк. Семейный портрет. До середины 16 в. Кассель, Музей.

Для следующих двух-трех десятилетий характерна активизация романизма и усиление в нем черт, противоположных искусству художников-реалистов. В свою очередь реалистические тенденции обретают народность, черты которой лишь угадывались в произведениях мастеров первой трети 16 в. Вместе с тем если в 1530-е годы романизм испытывал сильнейшее влияние реалистических принципов, то теперь скорее следует говорить об обратном процессе.

Особенно важно отметить возникновение явлений, связанных с кризисом ренессансного мировосприятия. Во многом они напоминают соответствующие процессы, происходившие в Италии, и, как и там, определяют сложение маньеристических тенденций. Эти последние в Нидерландах в большинстве случаев вырастали на почве романизма.

Однако кризис ренессансной мировоззренческой системы протекал в Нидерландах в гораздо менее явной форме, чем в Италии. На его развитие оказывало прямое воздействие одновременное усиление испанского гнета и, в противовес этому, бурное нарастание национально-патриотических и народно-демократических устремлений, увенчавшихся нидерландской буржуазной революцией. Эта сложная историческая обстановка вызвала не менее сложные последствия в области культуры. Если 1540—1560-е гг. — это время важных научных открытий в области географии, математики, естествознания, время деятельности Меркатора, Ортелиуса, Корнхерта и других, то одновременно это также период нарастания реакции (например, издание в 1540 г. в Брюсселе списка запрещенных книг, запрет изданий Эразма и т. п.).

Все эти явления определили особые пути развития живописи. Прежде всего бросается в глаза, что многие мастера меняют свою художественную ориентацию (этот процесс, правда, начался раньше). Наиболее ярким примером может служить Мартин ван Хемскерк, знакомый уже нам по

портретам (семейному и А. Кодде). Теперь преобладающим в его творчестве становятся алтари с множеством мечущихся, выгибающихся на крестах, жестикулирующих фигурок почти гротескной выразительности или полотна условно монументализированные, импозантные, но пустые и неприятные своей нарочитой стереоскопичностью («Св. Лука пишет Марию»; Гарлем, музей Франса Гальса). В творчестве некоторых художников-романистов (например, Ламберта Ломбарда, ок. 1506—1566) можно отметить усиленное проникновение идеальных, гармонических мотивов итальянского Высокого Ренессанса, что приводит ко все большему вытеснению реальных наблюдений, а вслед за тем и появление черт маньеризма.

Наивысшего размаха этот процесс достигает в искусстве ученика Ломбарда, антверпенца Франса Флориса (де Вриендт, 1516/20—1570). Поездка художника в Италию обусловила многие особенности его живописи — как положительные, так и отрицательные. К числу первых следует отнести более органичное (чем, например, у Ломбарда) владение обобщенными формами, известный артистизм. Ко вторым прежде всего относятся наивные попытки соперничества с Микеланджело, приверженность маньеристическим канонам.

Во многих работах Флориса маньеристические черты проступают отчетливо («Низвержение ангелов», 1554, Антверпен, Музей; «Страшный суд», 1566, Брюссель, Музей). Он стремится к композициям напряженным, насыщенным движением, исполненным всепронизывающего, почти ирреального возбуждения. По существу, Флорис один из первых в 16 столетии пытался вернуть искусству мировоззренческую содержательность. Однако отсутствие глубокой мысли и крепкой связи с жизнью обычно лишает его произведения подлинной значительности. Отказываясь от конкретного отображения действительности, он не достигает ни героической монументальности, ни образной концентрации. Характерным примером может служить его «Низвержение ангелов»: велеречивая, построенная на сложнейших ракурсах, сплетенная из фигур идеальных и наивно-фантастических, эта

композиция отличается дробностью, невыразительной сухостью цвета и неуместной проработанностью отдельных деталей (на бедре одного из ангелов-отступников сидит огромная муха).

Творчество Флориса (и его успех у современников) свидетельствует о том, что главные позиции в нидерландском искусстве переходят к позднему романизму, романизму, уже открыто перерождающемуся в маньеризм. Однако за этим явлением следует видеть не только черты кризиса предшествующего мировосприятия, но и возникновение условий для более зрелого этапа развития нидерландской живописи.

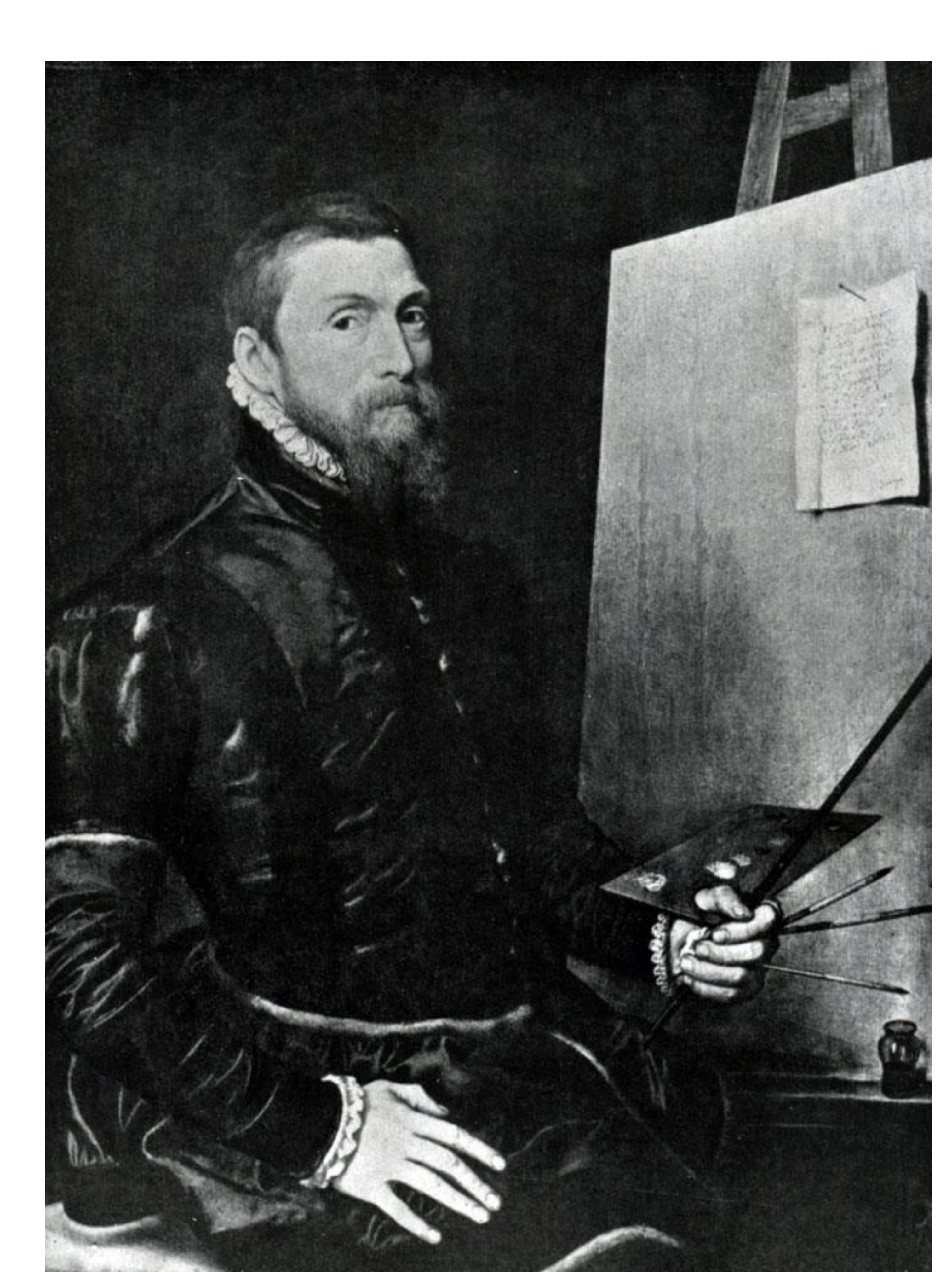
Тот же Флорис делает попытки создать облагороженный образ человека (портрет мужчины с соколом, 1558; Брауншвейг), а в некоторых работах с помощью композиционного единства фигур стремится выразить чувства душевной теплоты, сближающей людей. В этих последних он даже прибегает к особой колористической манере — более живописной, мягкой, прозрачной (см. этюд женской головы в Эрмитаже). Высшего выражения названная тенденция достигает в «Поклонении пастухов» (Антверпен, Музей). В этом большом многофигурном полотне, написанном в легких желтовато-лимонных и коричневатых тонах, тема взаимной близости людей, их человечности обретает подлинную задушевность, а обычная для Флориса возбужденность — волнующую глубину.

Все же надо признать, что место Флориса в нидерландском искусстве определяется не этими работами. Скорее он должен быть определен как мастер, ярко выразивший кризисные явления в искусстве 1540—1560-х гг.

Своеобразное отражение специфики нидерландской живописи тех лет мы находим в портрете. Его отличает смешение и половинчатость различных тенденций. С одной стороны, он определяется развитием голландского группового портрета. Однако, хотя композиционное расположение фигур стало свободнее, а образы моделей — более живыми, эти

работы далеко не достигают жанровости и жизненной непосредственности, характерных для произведений такого рода, исполненных позже, в 1580-е гг. Вместе с тем они уже теряют простодушный пафос бюргерской гражданственности, свойственный 1530-м гг. (поздние портреты Д. Якобса — например, 1561 г., Эрмитаж, и ранние Дирка Барентса— 1564 и 1566 гг., Амстердам).

Показательно, что наиболее талантливый портретист того времени — Антонис Мор (ван Дасхорст, 1517/19 —1575/76) — оказывается связанным по преимуществу с аристократическими кругами. Показательно и другое — самое существо искусства Мора двойственно: он мастер острых психологических решений, но в них присутствуют элементы маньеризма (портрет Вильгельма Оранского, 1556, портрет И. Галлуса; Кассель), он крупнейший представитель парадного, придворного портрета, но дает резкую социально окрашенную характеристику своим моделям (портреты наместницы Филиппа II в Нидерландах Маргариты Пармской, ее советника кардинала Гранвеллы, 1549, Вена, и другие).



илл.287 Антонис Мор. Автопортрет. 1558 г. Флоренция, Уффици.

Автопортреты Мора свидетельствуют о резком возрастании самосознания нидерландского художника, но основа этого самосознания в большой степени определяется официальным признанием его успехов (Мор побывал в Риме, Англии, Испании, Португалии, исполнял заказы Филиппа II и герцога Альбы). Вместе с Тем следует сказать, что к концу жизни мастера, оказавшего сильнейшее влияние на парадный портрет и Нидерландов и Испании (Санчес Коэльо, Пантоха де ла Крус), в его творчестве все большее место занимают мягко написанные задумчивые, по внутреннему своему строю бюргерские портреты (портреты Грэшама — Амстердам, Рейксмузей, и Губерта Гольциуса—Брюссель, Музей).

В работах других портретистов 1550—1560-х гг. (Виллем Кей, Корнелис ван Клеве, Франс Поурбус) можно отметить жанризацию образа, иногда — повышенный интерес к духовному состоянию модели.

Активизация кризисных, позднероманистических и маньеристических, тенденций количественно сузила круг мастеров-реалистов, но одновременно обнажила социальное начало в работах тех, кто стоял на позициях объективного отражения действительности. Реалистическая жанровая живопись 1550—4560-х гг. обратилась к прямому отражению жизни народных масс и, по существу, впервые срздала образ человека из народа. Эти достижения связаны в наибольшей мере с творчеством Питера Артсена (1508/09—1575).

Становление его искусства протекало в Южных Нидерландах — в Антверпене. Там он познакомился с принципами антверпенских романистов и там же в 1535 г. получил звание мастера. Его произведения 1540-х гг. разноречивы: работы, близкие антверпенским романистам, перемежаются медкофигурными и бытовыми по своему характеру, в которых отчетливо проглядывает концепция ван Амстеля. И. быть может, лишь «Крестьянка» (1543; Лилль, Музей) несет в себе попытки монументализации народного типа.

В 1550-х гг. Артсен изредка прибегает к мелкофигурным композициям («Апостолы Петр и Иоанн исцеляют больных»; Эрмитаж), но главным образом обращается к мощным, крупнофигурным решениям. Более всего его привлекают крестьянский жанр и натюрморт^ особенно — в их сочетании. Несколько грубовато реальных фигур; переданных с известной сухостью, но правдиво и с убеждающей прямолинейностью, он объединяет со столь же правдивыми изображениями овощей, мяса и т. п. Впрочем, в начале 1550-х гг. естественного соединения жанрового и натюрмортного начал Артсен не достигает. Чаще всего одно из них получает решительное преобладание. Так, если в «Крестьянском празднике» (1550; Вена, Музей) натюрморт играет подсобную роль, то в «Мясной лавке» (1551; Упсала, Университетский музей) предметы, совершенно оттеснили человека.

Недолгий расцвет творчества Артсена наступает в середине 1550-х гг. В «Крестьянах у очага» (1556; Антверпен, музей Майер ван ден.Берг) и «Танце среди яиц» (1557; Амстердам) художник монументализирует обычные эпизоды крестьянского обихода. Однако в первом из названных полотен участники действия все же кажутся достаточно скованными и при всей реалистической достоверности — безликими. По существу, пафос утверждения направлен на событие, на сцену, а не на ее героев. Возвеличивая жанровый факт, Артсен лишает его живой повседневной непринужденности. Крестьяне же, изображенные как типичные представители своего класса, кажутся совершенно нивелированными и лишены индивидуальной значительности.

В «Танце среди яиц» Артсен нарушает равнозначность действующих лиц и демонстративную статичность сцены. Глубинную часть картины он отводит крестьянскому празднеству, в то время как на передний план помещает фигуру мужчины в позе, долженствующей засвидетельствовать его беззаботную жизнерадостность. Хотя и здесь Артсен не уходит от обычной для него статичности жестов, состояний и образов, а в композиционных принципах обнаруживает связь с антверпенскими жанристами, но выделение главного героя

свидетельствует о его желании представить крестьянство и более персонально (выделенная фигура самостоятельнее, чем любой из «Крестьян у очага») и более величественно.

В эти годы творчество Артсена обнаруживает различные тенденции. Он исполняет чисто жанровые работы (самый очевидный, но и единственный пример — «Мать с ребенком»; Антверпен, Антиквариат), работы, монументализирующие отдельный образ крестьянина («Крестьяне на рынке»; Вена, Музей) или крестьянский натюрморт («Кухня»; Копенгаген, Государственный музей искусств), и, кроме того, произведения па религиозные темы.



илл.286 Питер Артсен. Крестьяне на рынке. 1550-е гг. Вена, Художественно-исторический музей.

«Мать с ребенком» интересна предвосхищением жанровых принципов голландского искусства 17 в., но в творчестве Артсена занимает место скорее исключительное. Зато «Кухня» и «Крестьяне на рынке» являются важными звеньями его художественной эволюции.

Обе эти картины посвящены прославлению крестьянства (и в этом отношении тесно связаны с «Танцем среди яиц»). Но в «Кухне» эта цель достигается косвенно, при помощи натюрморта, а в «Крестьянах на рынке» — возвеличиванием отдельного образа.

В первой из них весь передний план отдан натюрморту и натюрморт же определяет центральную ось картины. Жанровая сцена в глубине слева подводит наш взгляд к крестьянской семье, изображенной справа, в свою очередь от нее (благодаря обращенному на нас взгляду мужчины и движению его руки, указывающей на натюрморт) мы обращаемся снова к натюрморту переднего плана. Такая последовательность созерцания картины строго предопределяется художником и позволяет ему сплавить образы людей и предметы, характеризующие сферу их бытия. Не случайно сцена в глубине наиболее жанрова — она играет служебную роль; фигуры справа монументализированы, и в их плотной уравновешенной группе начинает звучать натюрмортное начало (статика, некоторая искусственность поз, композиция из четырех взаимосплетенных рук); наконец, на переднем плане натюрморт господствует. Такое построение дает Артсену возможность как бы постепенно насытить натюрморт чертами крестьянскими, народными.

В «Крестьянах на рынке» художник пошел иным путем. Эта картина поражает реализмом характеристик и укрупненностью форм. Артсен всячески стремился выделить полуфигуру крестьянина. Однако, как и в предшествующих его работах, ему не удается придать образу своего героя черты внутренней значительности, и он опять прибегает к сложной композиционной схеме. Резкое, демонстративное движение женщины слева от крестьянина концентрирует на нем наше

внимание, на него же из глубины указывает дама со служанкой. Тому же эффекту способствует стремительное нарастание (почти стереоскопическое) объемов от фона к переднему плану (то есть, в конечном счете, к фигуре крестьянина). В этом случае можно говорить о настойчивом стремлении художника создать монументальный образ крестьянина.

Надо, однако, сказать, что Артсен, как правило, не столько раскрывает величие человека из народа, сколько скорее наделяет этим качеством его отдельных, наудачу выбранных представителей. Зритель не ощущает контакта художника со своими героями. Отсюда неубедительность его многих композиций, порой почти мучительная замкнутость, отчужденность образов.

Глубоко симптоматично, что для воплощения своих реалистических и демократических идеалов Артсен почти постоянно прибегал к приемам романизма. Уплотненность, сглаженность форм в изображении человеческого лица, сопровождение первоплановых фигур мелкими, пространственно оторванными от них фигурками фона, некоторая вытянутость фигур — все это имеет немало общего с романизмом, а иногда и с маньеризмом.

Искусство Артсена косвенно отразило и активизацию народных масс и резкое усиление общественной реакции. Все же в рассмотренных его произведениях роль образа человека из народа постоянно возрастает. Вершины эта тенденция достигает в самом конце 1550-х гг., когда мастер создает ряд отдельных героизированных крестьянских образов (две «Кухарки», 1559, Брюссель, Музей, «Торговец дичью», Эрмитаж, и «Крестьянин», 1561, Будапешт, Музей, и другие). Здесь также он использовал приемы романизма. Но поставленная цель — возвеличивание представителя народа, его героическая демонстрация и апофеоз — не только сделала уместными эти идеализирующие формальные моменты, но и внесла в них новый смысл. По существу, названные работы — единственный в нидерландском искусстве пример столь

сильного взаимопроникновения реалистических и романистических принципов. В этом отношении они развивают здоровое зерно кассельского семейного портрета и портрета Анны Кодде Хемскерка.



илл.285 Питер Артсен. Кухарка. 1559 г. Брюссель, Музей изящных искусств.

Надо сказать, что именно в 1559—1560-х гг. демократические настроения в стране претерпевали резкую активизацию. Общественное мнение было возмущено испанцами (*Особенно в связи с тем, что после заключения мира в Като-Камбрези (1559) испанцы не вывели из Нидерландов своих войск, а также в связи с намерениями Испании основать в Нидерландах 14 новых епископств, долженствовавших служить оплотом католицизма.*). Не исключена возможность, что причиной создания названных работ явился внутренний протест художника и усиление его народных симпатий.

В произведениях, подобных названным, Артсен в большей мере преодолел присущую его прежним вещам противоречивость. Но и в них при всем прогрессивном значении этих работ сохранилось характерное для Артсена отчужденное отношение к своим героям. В результате он быстро отошел от круга героических народных образов (*Характерно, что этот отход соответствовал по времени перелому в общественной жизни страны — в Нидерландах испанцы перешли к террору и временно подавили всякое сопротивление.*). Его поздние работы отмечены полным господством натюрмортного начала. Существует предположение, что в последние годы жизни он бросил живопись.

Искусство Артсена явилось важной вехой в развитии реалистической струи нидерландского искусства. И все же можно утверждать, что не эти пути были самыми перспективными. Во всяком случае, творчество ученика и племянника Артсена, Иоахима Бейкелара (ок. 1530 — ок. 1574), лишившись ограниченных черт живописи Артсена, вместе с тем утратило и ее содержательность. Монументализация отдельных реальных фактов уже оказалась недостаточной. Перед искусством возникла большая задача — отразить народное, историческое начало в действительности, не ограничиваясь изображением ее проявлений, представленных как своего рода изолированные экспонаты, дать мощное обобщенное истолкование. жизни. Сложность этой задачи усугублялась характерными для позднего

Возрождения чертами кризиса старых представлений. Острое чувство новых форм жизни сливалось с трагическим осознанием ее несовершенства, а драматические конфликты бурно и стихийно развивающихся исторических процессов приводили к мысли о ничтожестве отдельного человека, изменяли прежние представления о взаимоотношении личности и окружающей социальной среды, мира. Вместе с тем именно в это время искусство осознает значительность и эстетическую выразительность людской массы, толпы. Этот один из наиболее содержательных в искусстве Нидерландов периодов связан с творчеством Брейгеля.

Питер Брейгель Старший, по прозвищу Мужицкий (между 1525 и 1530—1569) формировался как художник в Антверпене (учился у П.Кука ван Альста), побывал в Италии (в 1551—1552 гг.), был близок с радикально настроенными мыслителями Нидерландов.

В наиболее ранних живописных и графических произведениях мастера сочетаются альпийские и итальянские впечатления и мотивы родной природы, художественные принципы нидерландской живописи (прежде всего Босха) и некоторые маньеристические черты. Во всех этих работах очевидно стремление преобразить небольшую по размерам картину в грандиозную панораму («Неаполитанская гавань», Рим, Галлерея Дориа-Памфили, гравированные И. Коком рисунки).

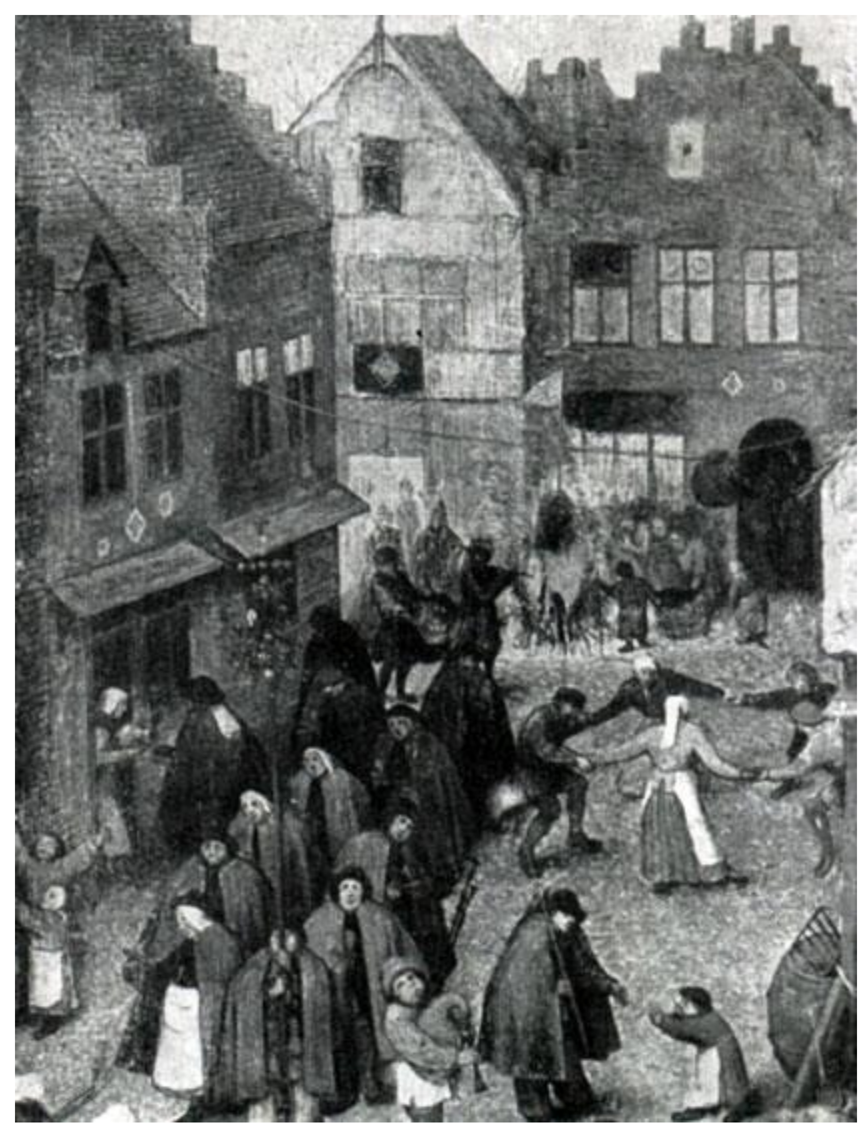
Цель художника — выражение бесконечной протяженности, всеобъемлющести мира, как бы поглощающего людей. Здесь сказались и кризис былой веры в человека, и беспредельное расширение кругозора. В более зрелом «Сеятеле» (1557; Вашингтон, Национальная галлерея) природа трактована с большей естественностью, а фигурка человека уже не кажется случайным добавлением. Правда, за сеятелем изображены птицы, выклевывающие брошенные им в землю зерна, но эта иллюстрация евангельской притчи является моментом скорее сюжетным, чем собственно художественным. В «Падении Икара» (Брюссель, Музей) в основе также лежит иносказание:

мир живет своей жизнью, и гибель отдельного человека не прервет его коловращения. Но и здесь сцена пахоты и прибрежная панорама Значат более, чем эта мысль. Картина впечатляет ощущением размеренной и величественной жизни мира (она определяется мирным трудом пахаря и возвышенным строем природы).

Однако было бы неверно отрицать философско-пессимистический оттенок ранних работ Брейгеля. Но он кроется не столько в литературно-иносказательной стороне его картин и даже не в морализировании его сатирических рисунков, исполненных для гравюр (циклы «Пороки» — 1557, «Добродетели» — 1559), но в особенностях общего взгляда художника на мир. Созерцающий мир сверху, извне, живописец как бы остается с ним один на один, отчужденный от изображенных на картине людей.



*илл.289а Питер Брейгель. Битва Карнавала и Поста. 1559 г.
Вена, Художественно-исторический музей.*

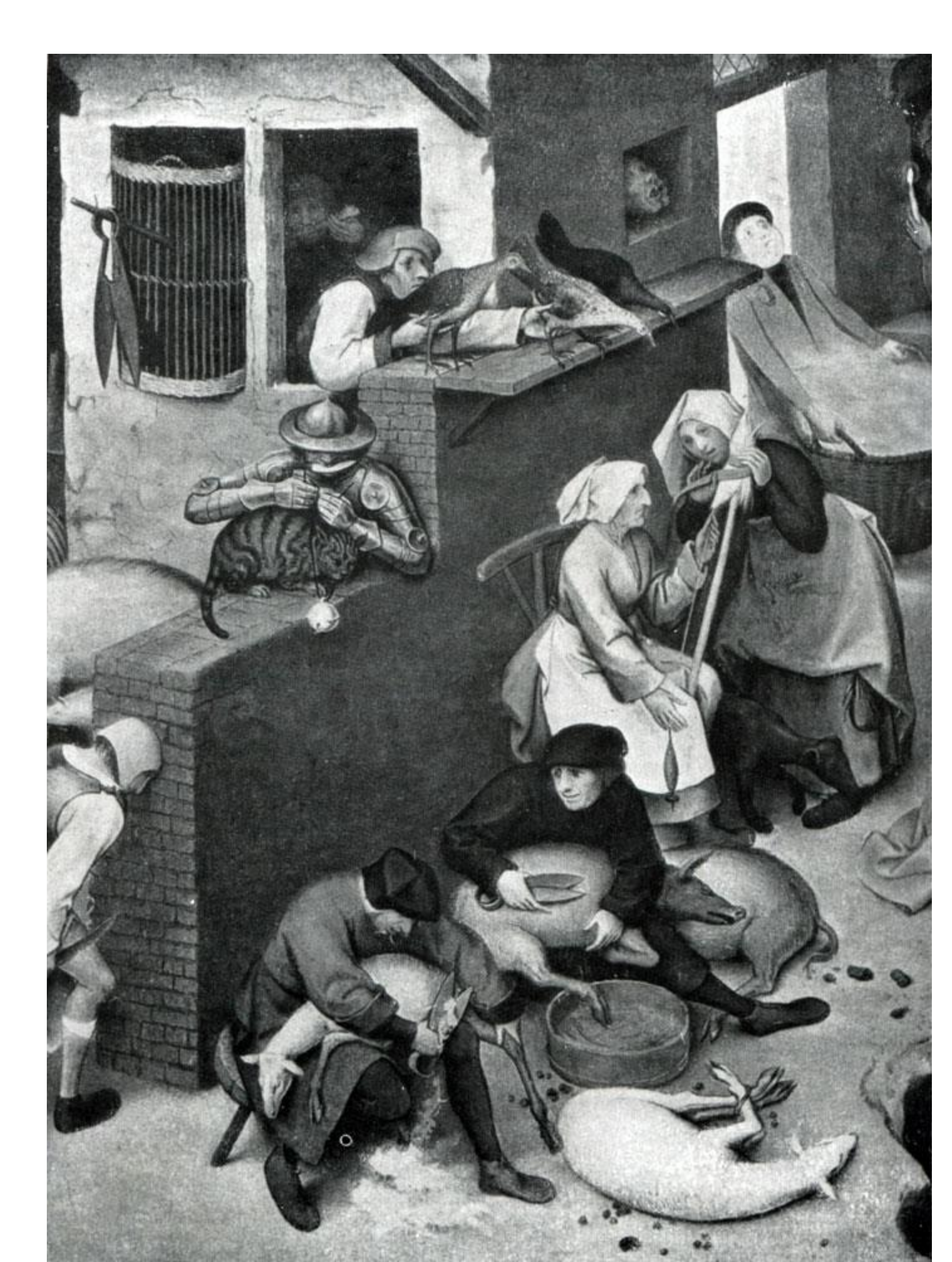


илл.289б Питер Брейгель. Битва Карнавала и Поста. Фрагмент. См. илл. 289а.

Новая ступень в искусстве Брейгеля начинается с 1559 г., когда он создал «Битву Карнавала и Поста» (Вена, Музей), представляющую площадь фламандского городка, всю кишащую маленькими суетящимися, подвижными фигурками ряженых, нищих, гуляк, монахов и торговок. Здесь нет ничего неподвижного: люди снуют между домами, выходят из дверей и выглядывают из окон, что-нибудь несут, держат, протягивают или попросту размахивают руками. Художник создает всеобъемлющую сцену народного веселья. Вместо безграничных, поглотивших в себе людей, равнодушных к ним и вечных пейзажей явилась бурлящая, шумная человеческая

стихия. Осознав космическую необъятность мира, он почувствовал и другую космичность— людских, человеческих масс. Надо сказать, что для этого времени вообще характерно прямое уподобление людского общества природным явлениям и обратно (например, один крупный ученый считал Землю и прочие небесные тела живыми существами, а людей и зверей — насекомыми, паразитирующими на их коже). В этом отношении мировосприятие Брейгеля не составляло исключения. В представлении художника человеческое общество подобно муравейнику. II хотя он находит в нем истинную красоту (не случайно тонкое живописное решение картины), его маленькие герои столь же занятны, сколь и ничтожны, в такой же мере жизненны, как и гротескны — между человеческим лицом и маской карнавального шута разницы порой не существует. Жизнерадостная феерия празднества наводит на мысли, не лишенные ни горечи, ни иронии.

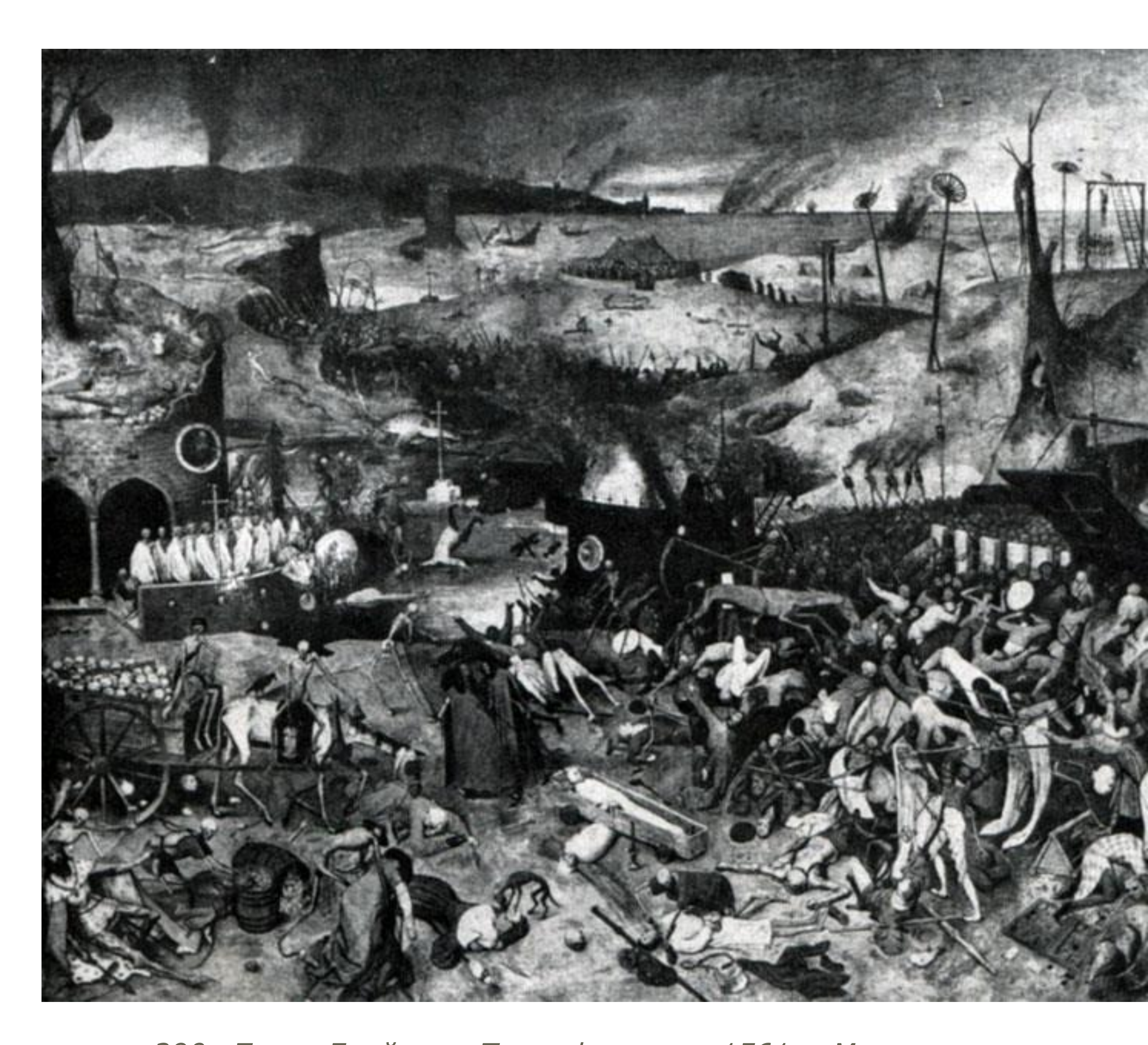
Вместе с тем существенно, что свое представление о человечестве как о величественном множестве ничтожно малых величин он воплощает на примере стихии городской, народной жизни.



илл.288 Питер Брейгель. Фламандские пословицы. Фрагмент. 1559 г. Берлин.

Те же идеи Брейгель развивает в картинах «Фламандские пословицы» (1559; Берлин) и особенно «Игры детей» (1560; Вена, Музей). В этой последней изображена улица, усыпанная играющими детьми, но перспектива ее не. имеет предела, чем как бы утверждается, что веселые и бессмысленные забавы детей — своего рода символ столь же абсурдной деятельности всего человечества. В работах конца 1550-х гг. Брейгель с неизвестной прежнему искусству последовательностью обращается к проблеме места человека в мире.

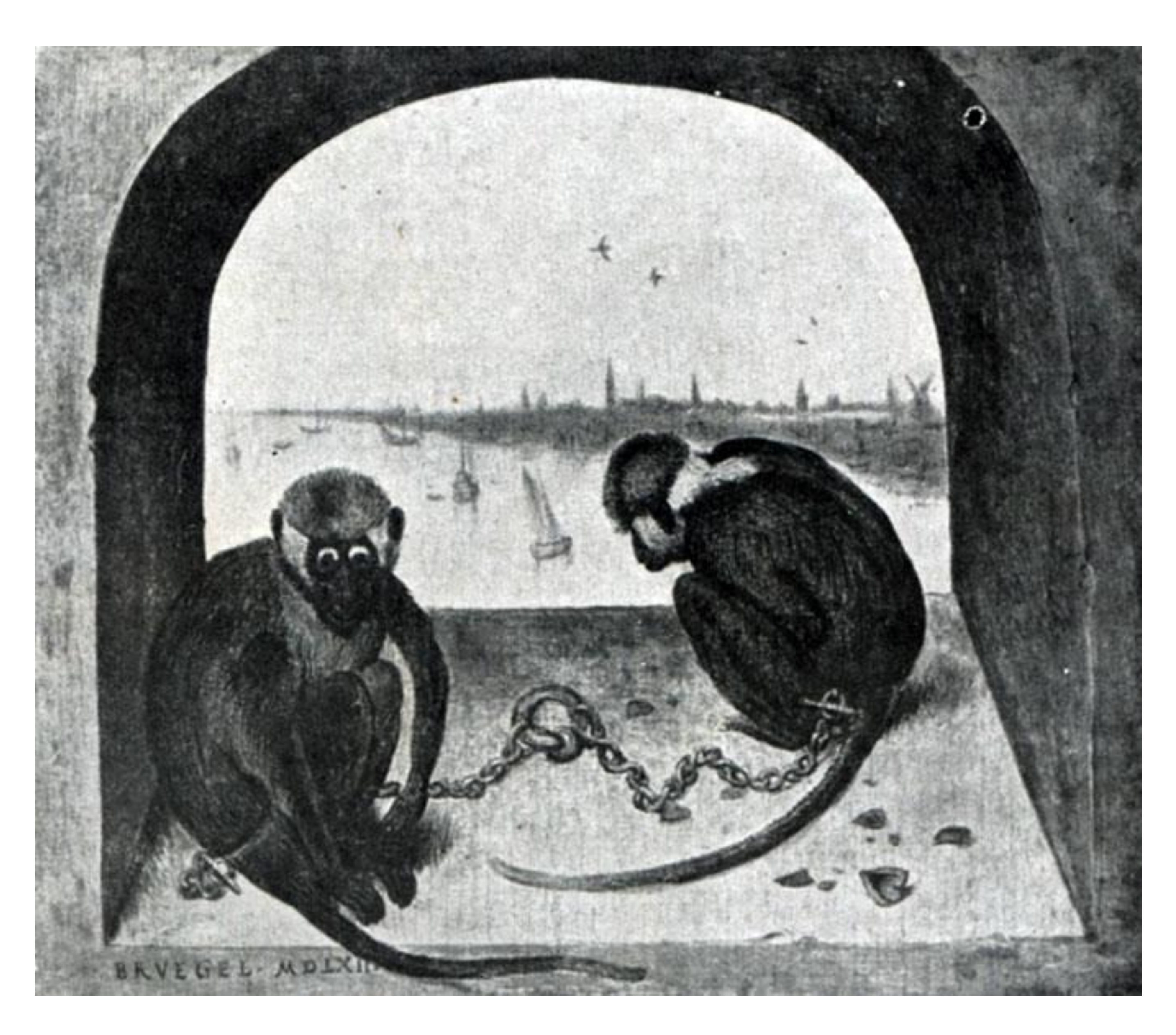
Рассмотренный период внезапно обрывается в 1561 г., когда Брейгель создает сцены, своей зловещей фантастичностью далеко превосходящие Босха. Скелеты убивают людей, и те напрасно пытаются найти убежище в гигантской мышеловке, отмеченной знаком креста («Триумф Смерти»; Мадрид, Прадо). Небо затягивается красным маревом, на землю выползают мириады диковинных и страшных тварей, из развалин возникают головы, раскрывающие огромные глаза и в свою очередь порождающие безобразных чудовищ, и люди уже не ищут спасения: зловещий гигант вычерпывает из себя нечистоты и люди давят друг друга, принимая их за золото («Безумная Грета», 1562; Антверпен, Музей Майер ван ден Берг).



илл.290а Питер Брейгель. Триумф смерти. 1561 г. Мадрид, Прадо.

Вместе с тем в названных работах Брейгеля появляется личный оттенок — осуждение человеческого безумия, алчности и жестокости перерастает в глубокие размышления о судьбах людей, приводит мастера к картинам грандиозным и трагическим. И при всей своей фантастичности они несут в себе острое ощущение реальности. Реальность их — в необычайно непосредственном ощущении духа времени. Они

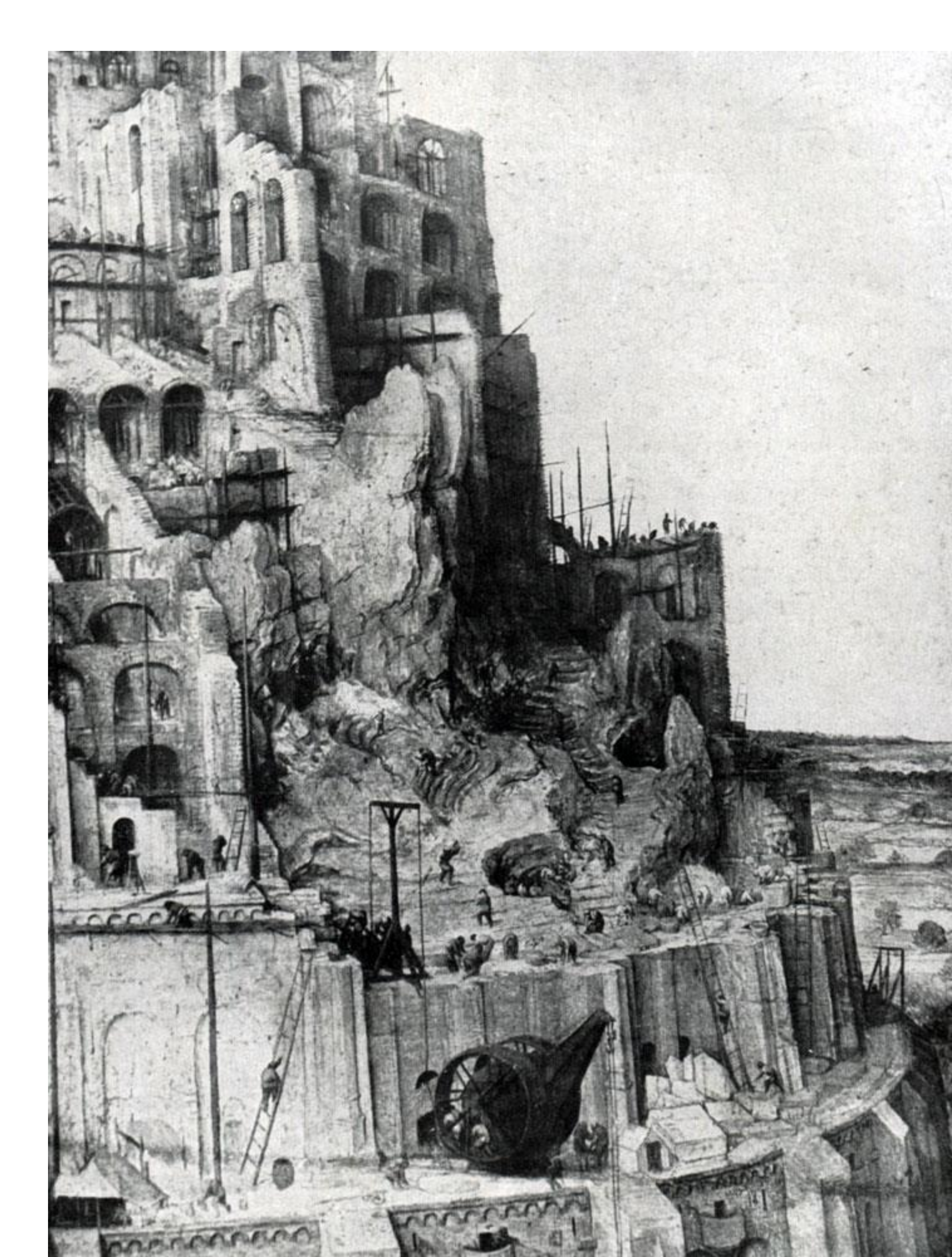
настойчиво, сознательно воплощают трагизм реальной, современной художнику жизни. И кажется закономерным, что обе эти картины появились в начале 1560-х гг. — в дни, когда притеснения, чинимые испанцами в Нидерландах, достигли высшего предела, когда было совершено больше смертных казней, чем когда бы то ни было в истории страны (*Напомним, что искусство Артсена надломилось именно в эти годы. Брейгелю же, видимо в связи с испанскими репрессиями, пришлось переехать в Брюссель.*). Таким образом, в 1561—1562 гг. Брейгель впервые в нидерландском искусстве создал композиции, в косвенной, образной форме отражающие конкретные общественные конфликты своего времени.



илл.290б Питер Брейгель. Две обезьяны. 1562 г. Берлин.

Постепенно трагическое и экспрессивное мироощущение художника сменяется горьким философским размышлением, настроением печали и резиньяции. Брейгель вновь обращается к реальным формам, снова создает картины с далекими, бескрайними пейзажами, снова уводит зрителя в бесконечную, необъятную панораму. Теперь в его творчестве преобладают ноты душевной мягкости, одиночества и, следовало бы сказать, доброй обращенности к миру. Они есть в его рыжеголовых прикованных цепью «Обезьянах» (1562; Берлин), отвернувшихся от просторной глади реки и неба,

напоенного воздухом ласковым и теплым. Они есть — но в несоизмеримо более мощных масштабах — в «Вавилонской башне» (1563; Вена, Музей). Хотя в основе второй из этих двух работ по-прежнему лежит иносказание (уподобление современной жизни библейскому Вавилону), картина в своей грандиозной и вместе поэтической форме напоена ощущением жизни. Оно в бесчисленных фигурках строителей, в движении повозок, в пейзаже (особенно в изображении расстилающегося по сторонам от башни моря крыш — небольших, стоящих порознь и вместе с тем тесно друг около друга, отливающих нежными тонами). Характерно, что в картине, написанной на тот же сюжет ранее (видимо, ок. 1554—1555 гг.; Роттердам), башня совершенно подавляла человеческое начало. Здесь Брейгель не только избегает такого эффекта, но идет дальше — он, для которого природа была несравненно прекраснее человека, ищет теперь в ней человеческое начало.



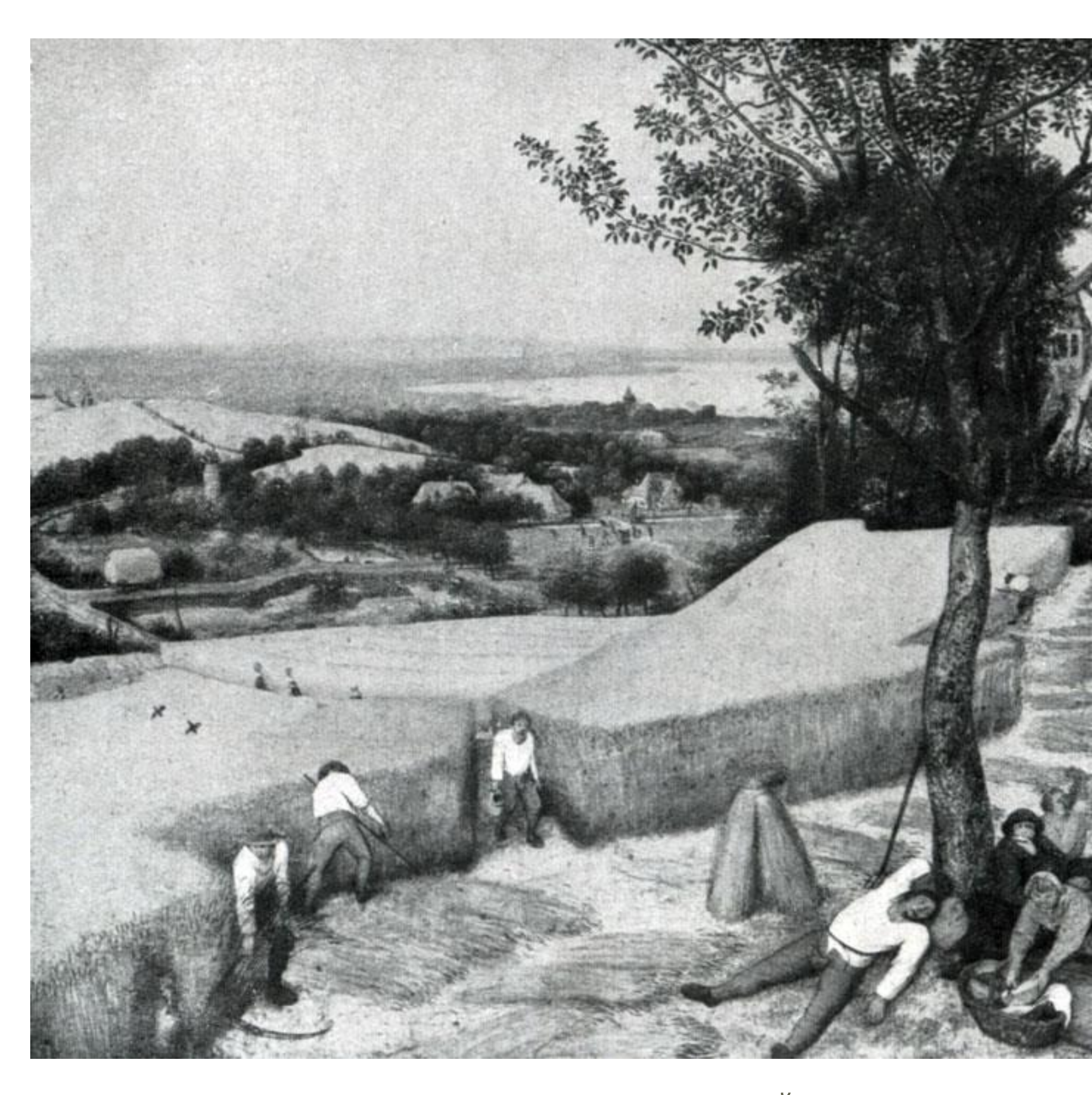
илл.291 Питер Брейгель. Вавилонская башня. Фрагмент. 1563 г. Вена, Художественно-исторический музей.

Жизнь, дыхание человеческих жилищ, деятельность людей преодолевают мысли о безумии их помыслов, о тщете их трудов. Брейгель впервые открывает новую, еще не известную ни ему, ни его современникам ценность жизни, хотя она еще скрыта под напластованиями его прежних — космических и негуманистических — взглядов. К тем же выводам приводят «Самоубийство Саула» (1562; Вена, Музей) и «Пейзаж с бегством в Египет» (1563; Лондон, собрание Зейлерн). Но особенно — исполненное в 1564 г. «Несение креста» (Вена, Музей), где этот традиционный евангельский сюжет трактуется как огромная массовая сцена с участием множества любопытных — солдат, мальчишек и крестьян.

Все эти работы подготовили появление (в 1565 г.) цикла пейзажей, открывающих новый период творчества Брейгеля и принадлежащих к лучшим произведениям мировой живописи. Цикл состоит из картин, посвященных временам года (*Принято считать, что это разрозненная серия из двенадцати (или шести) картин. Автор настоящей главы исходит из предположения, что их было четыре, а «Сенокос» (Прага, Национальная галлерея) к циклу не относится.*).



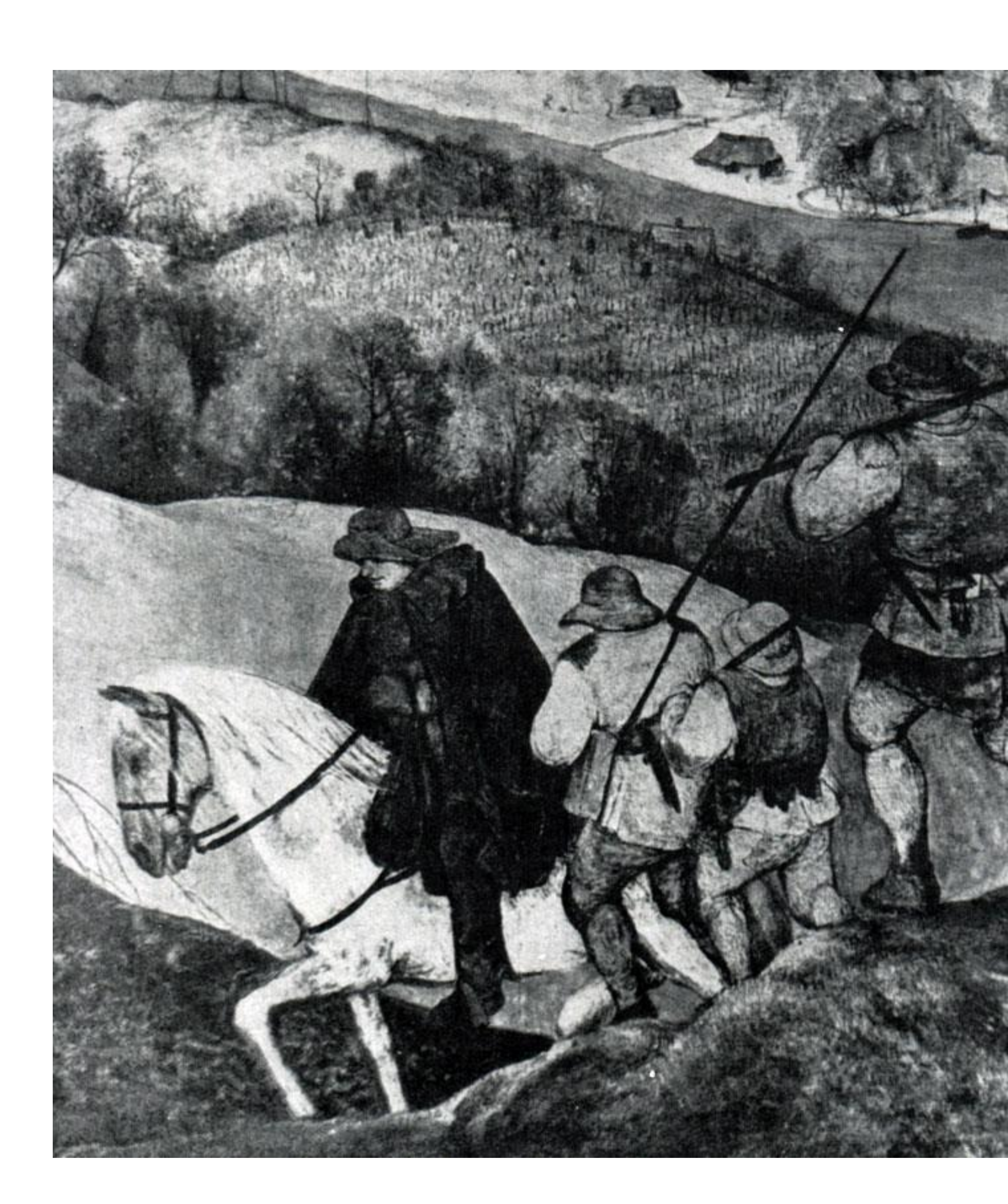
илл.292 Питер Брейгель. Сумрачный день. Фрагмент. 1565 г. Вена, Художественно-исторический музей.



илл.293 Питер Брейгель. Жатва. 1565 г. Нью-Йорк, Метрополитен-музей.



илл.294 Питер Брейгель. Возвращение стад. 1565 г. Вена, Художественно-исторический музей.



илл.295 Питер Брейгель. Возвращение стад. Фрагмент. См. илл. 294.

Эти произведения занимают в истории искусства место вполне исключительное — не существует изображений природы, где всеобъемлющий, почти космический аспект претворения был бы так органично слит с чувством жизни.

«Сумрачный день» (Вена, Музей) с его рваными, набухшими тучами, медленно разгорающимися красно-коричневыми тонами земли, оживающими голыми ветвями и всепронизывающим весенним сырым ветром; словно потемневшая от зноя «Жатва» (Нью-Йорк, Метрополитен-музей); «Возвращение стад» (Вена, Музей) с медленно наползающей пеленой туч, последним горением рыже-зеленых осенних красок и суровым безмолвием природы; наконец, «Охотники на снегу» (Вена, Музей) —маленький городок, оживленные фигурки конькобежцев на застывших прудах, тихая жизнь, согретая теплом человеческого уюта, — так свершается круговорот природы, меняется ее обличье, ее внутренний ритм .



Питер Брейгель. Охотники на снегу. 1565 г. Вена, Художественно-исторический музей.

Илл.стр.360-361

Сохраняя всеобъемлющий характер своих панорам, Брейгель в основу каждого художественного решения кладет острое и, в конечном счете, конкретное ощущение реальности. Достаточно вспомнить обращенность в пространство сцены, посвященной весне, уравновешенность спокойных ритмов «Жатвы», другую про-странственность — как бы сокращающуюся, сжимающуюся — осеннего пейзажа и объединение всех композиционных линий вокруг тихо-оживленного городка в «Охотниках», чтобы почувствовать, как уже самое существо композиционного строя этих картин призвано выразить состояние природы.

То же чувство реальности определяет цветовое построение — в первой картине красно-коричневые тона земли, вступая в столкновение с холодными, зелеными тонами заднего плана, становятся интенсивнее, разгораются; зато во второй господствует цвет коричневато-желтый — жаркий и ровный; в «Возвращении стад» он приобретает красноту и рыжеватость, которые, кажется, тут же должны уступить место мертвящей сине-серой гамме; в «Охотниках» же общий холодно-зеленоватый цвет как бы согревается теплыми коричневыми тонами домов и человеческих фигурок.

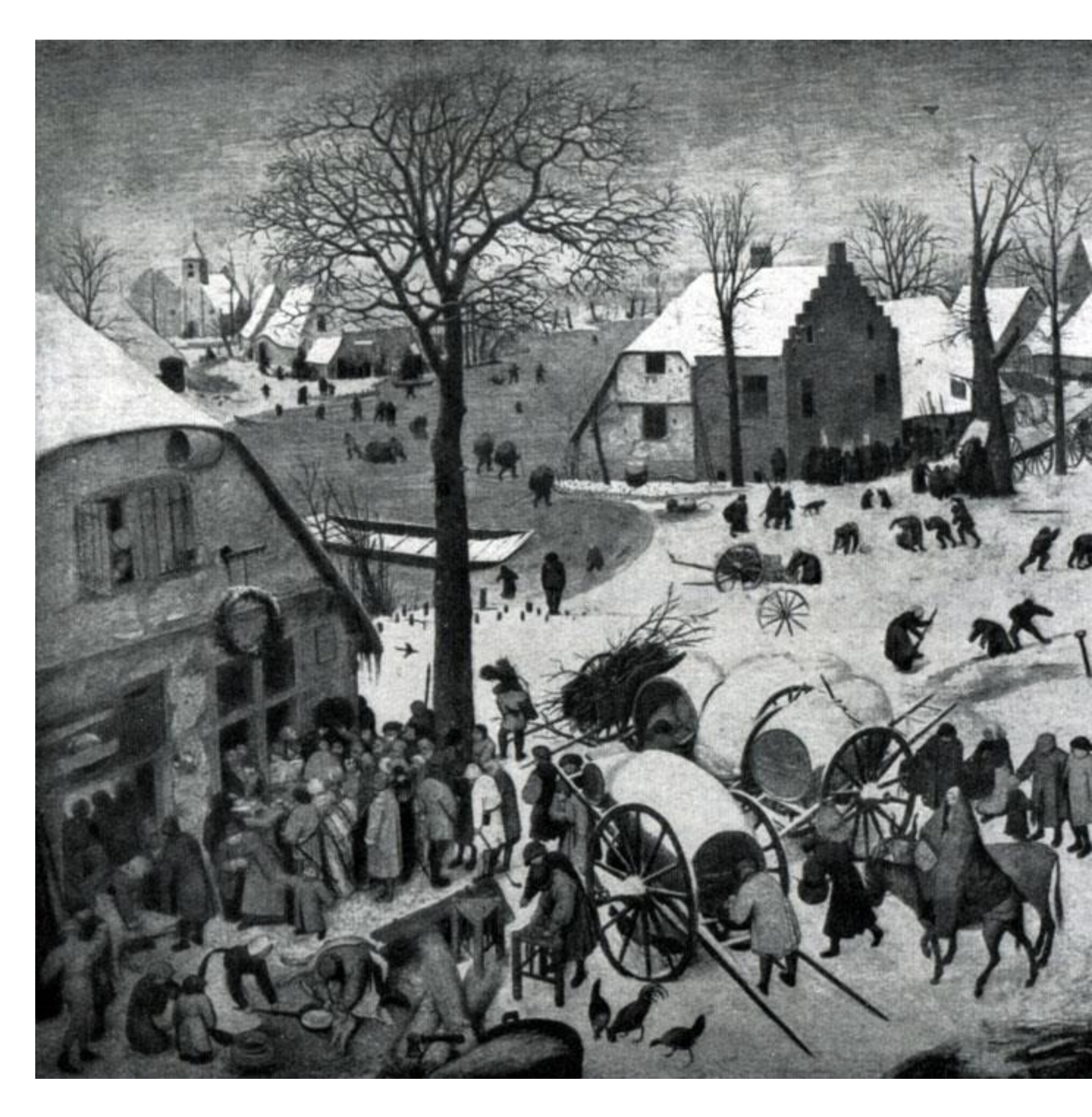
Природа Брейгеля и грандиозна и совершенно близка человеку, достоверна. Но было бы неверно видеть в цикле «Времен года» жизнь одной природы. Воссозданный Брейгелем мир заселен людьми.

Об этих людях трудно сказать более того, что они крепки физически, деятельны, трудолюбивы. Но картины цикла не оставляют сомнения в том, что существование людей наполнено истинным смыслом, что оно подчинено закономерностям высшего, глубоко естественного порядка. Эта убежденность рождается сознанием полнейшей слитности людей и природы. Именно в этом слиянии труды и дни людей обретают строй осмысленный и высокий. Человеческие фигурки не просто разнообразят вид, они вносят особое начало, родственное природному, но и отличное от него. И не случайно фигуры крестьян являются средоточием всех

цветовых и композиционных линий (основные цвета первой картины цикла очевиднее всего выражены в одеждах крестьян, а момент пробуждения природы находит себе параллель в начале крестьянских работ; в «Возвращении стад» погонщики как бы несут в себе все живое и деятельное, что есть в этом пейзаже, все композиционные линии сходятся к их группе, в свою очередь, двигающейся к виднеющимся неподалеку домам родной деревни).

Брейгель и раньше стремился передать движение жизни, стремился найти единственно верную пропорцию в масштабном соотношении мира и человека. Он достиг цели, взяв исходной точкой своих исканий жизнь в ее естественном, трудовом, народном аспекте. Мир, вселенная, не утратив своей величественной грандиозности, приобрели конкретные черты родной страны. Человек получил смысл существования в естественном труде, в разумном и гармоническом бытии людского коллектива, в слиянии этого коллектива с природой.

Собственно, это и определяет исключительность пейзажей «Времен года». Исключительными оказались они и в творчестве Брейгеля. Открывая путь к конкретному изображению жизни людей, Брейгель в дальнейшем своем развитии отходит от величественных пейзажных мотивов и теряет естественное единство природы и человека.



илл.296 Питер Брейгель. Перепись в Вифлееме. 1566 г. Брюссель, Музей изящных искусств.

Созданные следом за «Временами года», в 1566 г., картины— «Перепись в Вифлееме» (Брюссель), «Избиение младенцев» (Вена, Музей), «Проповедь Иоанна Крестителя»

(Будапешт, Музой) — означали рождение искусства, главной темой которого является жизнь парода не в ее вневременном, как бы общечеловеческом аспекте, а в общественном и конкретно-социальном плане. Все они впечатляют сознанием достоверности происходящего, и евангельский сюжет, по существу, служит только.маскировкой (в «Избиении» изображено нападение испанских солдат на фламандскую деревню).

Факт создания, быть может, первых исторических и одновременно бытовых картин на современный сюжет и появление не только жизненно-конкретных и бытовых, но и общественных, социальных моментов объясняется историческими событиями тех лет: время создания названных работ — время начала нидерландской революции, начала активной борьбы нидерландцев против испанского феодализма и католицизма. Начиная с 1566 г, творчество Брейгеля развивается в самой прямой связи с этими событиями.

По всей видимости, в 1567 г. Брейгель исполнил одну из самых своих капитальных работ— «Крестьянский танец» (Вена, Музей). Ее сюжет не содержит иносказания, грузные сильные фигуры крестьян изображены в несвойственных Брейгелю крупных масштабах, а общий характер отличается замкнутым в себе пафосом и жесткой рациональностью.

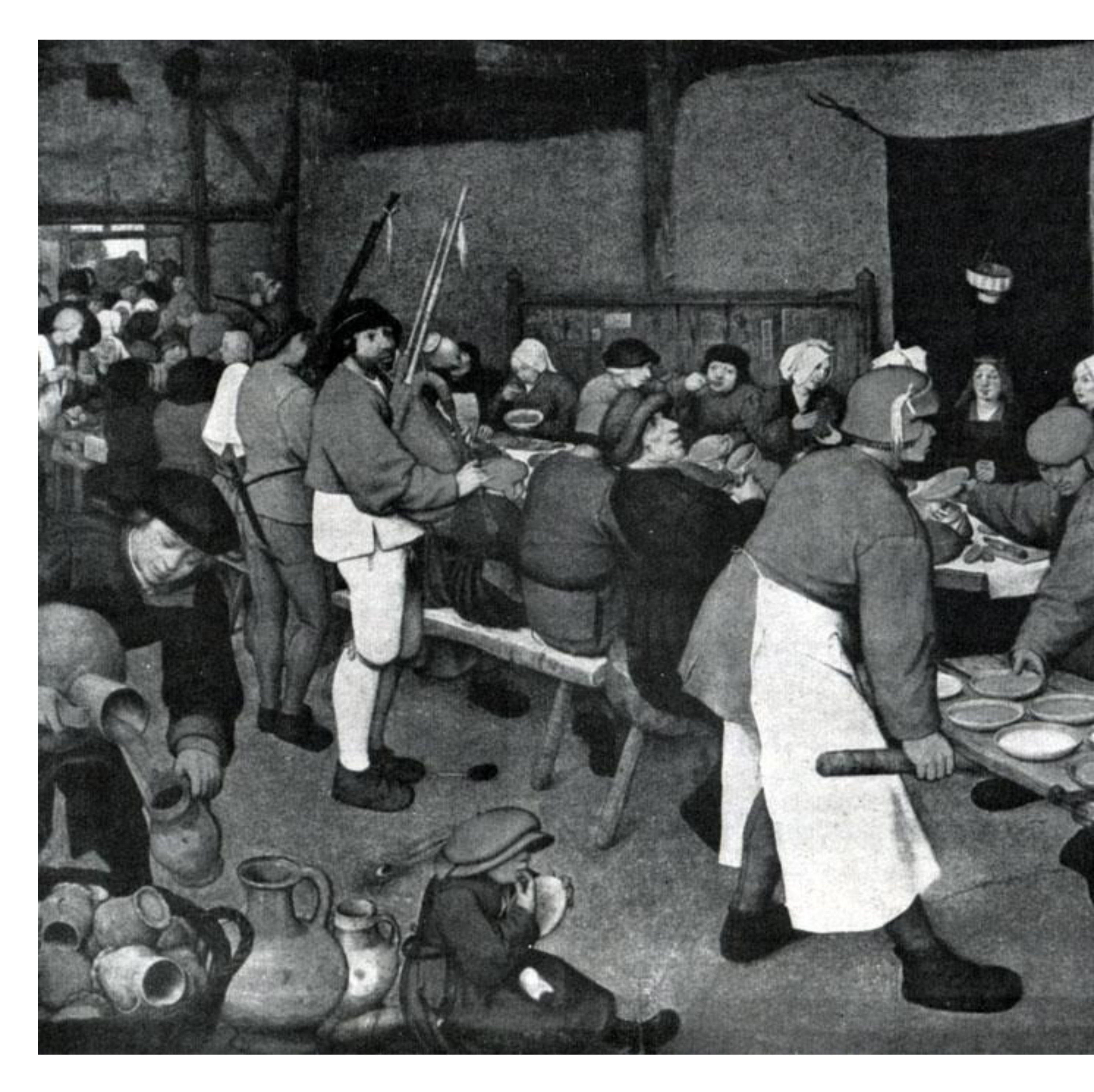
Художника интересует не столько атмосфера крестьянского празднества или живописность отдельных групп, но сами крестьяне — их обличье, черты лица, повадки, характер жестикуляции и манера двигаться.

Каждая фигура размещается в железной, пронизывающей всю картину системе композиционных осей. И каждая фигура кажется остановленной — в танце, споре или поцелуе. Фигуры словно вырастают, преувеличиваются в своих масштабах и значительности. Обретая почти сверхреальную убедительность, они наполняются грубой, даже безжалостной, но непреклонно внушительной монументальностью, а сцена в

целом претворяется в некий сгусток характерных черт крестьянства, его стихийной, могучей силы.

В этой картине рождается конкретный по своему методу бытовой крестьянский жанр. Но, в отличие от позднейших работ такого рода, Брейгель сообщает своим образам исключительную мощность и социальный пафос.

Когда писалась эта картина, было только что подавлено сильнейшее восстание народных масс — иконоборчество. Отношение к нему Брейгеля неизвестно. Но это движение было от начала до конца народным, оно потрясло современников очевидностью своего классового характера, и, надо полагать, стремление Брейгеля сконцентрировать в своей картине главные, отличительные черты народа стоит с этим фактом в прямой связи (показательно, что перед смертью он уничтожил какие-то рисунки, имевшие, видимо, политический характер).



илл.297 Питер Брейгель. Крестьянская свадьба. 1567 г. (?) Вена, Художественно-исторический музей.

Связано с иконоборчеством и другое произведение Брейгеля — «Крестьянская свадьба» (Вена). Здесь острота видения народного характера еще более повысилась, главные фигуры обрели еще большую, но уже несколько преувеличенную

мощь, и в художественной ткани картины возродилось иносказательное начало (*Трое крестьян с ужасом или с недоумением смотрят на стену, предполагаемую спереди, за пределами картины. Возможно, это намек на библейский рассказ о пире Валтасара, когда на стене явились слова, предрекающие гибель тем, кто похитил из храма сокровища и пожелал выйти из своего ничтожного состояния. Напомним, что восставшие крестьяне, боровшиеся с католичеством, громили католические церкви.*). Оттенок некоторой идеализации и несвойственной Брейгелю мягкости имеет даже в себе привкус горького сожаления и доброй человечности — качеств, которых не было в ясном и последовательном «Крестьянском танце». Некоторый отход от принципов и идей «Крестьянского танца» можно обнаружить и в рисунке «Лето» (Гамбург), на первый взгляд близком названной картине.

Впрочем, полный отход от прежних надежд совершился несколько позже, когда мастер создал ряд мрачных и жестоких картин («Мизантроп», 1568, Неаполь; «Калеки», 1568, Лувр; «Похититель гнезд», 1568, Вена, Музей), и в том числе знаменитых «Слепых» (1568; Неаполь, музей Каподимонте). Косвенно они связаны с первым кризисом в развитии нидерландской революции.



илл.298 Питер Брейгель. Слепые. 1568 г. Неаполь, музей Каподимонте.



илл.299 Питер Брейгель. Слепые. Фрагмент. См. илл. 298.

Лица наискось пересекающих полотно нищих-слепцов нечеловечески уродливы и при этом реальны. Взгляд зрителя, словно обгоняя их, перескакивая с одной фигуры на другую, улавливает их последовательное изменение — от тупости и животной плотоядности через алчность, хитрость и злобу к стремительно нарастающей осмысленности, а вместе с ней и отвратительному духовному уродству обезображенных лиц. И чем дальше, тем очевиднее духовная слепота берет верх над физической и духовные язвы обретают все более общий, уже всечеловеческий характер. По существу, Брейгель берет реальный факт. Но он доводит его до такой образной концентрации, что тот, обретая всеобщность, возрастает до трагедии невиданной силы.

Только один, падающий слепец обращает к нам лицо — оскал рта и злобный взгляд пустых влажных глазниц. Этот взгляд завершает путь слепцов— жизненный путь людей.

Но тем более чист — безлюден и чист — пейзаж, перед которым спотыкается один слепец и которого уже не заслоняет другой. Деревенская церковь, пологие холмы, нежная зелень деревьев полны тишины и свежести. Лишь сухой безжизненный ствол вторит своим изгибом движению падающего. Мир спокоен и вечен.

Человечна природа, а не люди. II Брейгель создает не философский образ мира, а трагедию человечества. И хотя он старается придать своей картине строй ясный и холодный, ее цвет — стальной, но с нежным сиреневым дрожащим отливом— выдает ее трагическую и напряженную безысходность.

После «Слепых» Брейгель исполнил только одну картину— «Пляску под виселицей» (1568; Дармштадт, Музей), где сплелись и последние разочарования художника, и стремление возвратиться к былой гармонии, и сознание невозможности такого возвращения (высоко взнесенная над

миром точка зрения, крестьяне, легкомысленно пляшущие подле гигантских врат виселицы, пейзаж, напоенный прозрачной солнечной пылью, далекий, непостижимый).

* * *

Окидывая умственным взором творческий путь Брейгеля, следует признать, что он сконцентрировал в своем искусстве все достижения нидерландской живописи предшествующей поры. Безуспешные попытки позднего романизма отразить жизнь в обобщенных формах, более успешные, но ограниченные опыты Артсена по возвеличиванию образа народа вступили у Брейгеля в могучий синтез- Собственно, обозначившаяся еще в начале века тяга к реалистической конкретизации творческого метода, слившись с глубокими мировоззренческими прозрениями мастера, принесла грандиозные плоды.

Следующее поколение нидерландских живописцев резко отличается от Брейгеля. Хотя главные события нидерландской революции падают на этот период, революционного пафоса в искусстве последней трети 16 в. мы не найдем. Ее влияние сказалось косвенно — в формировании мировосприятия, отражающего буржуазное развитие общества. Для художественных методов живописи характерны резкая конкретизация и приближение к натуре, чем подготавливаются принципы 17 столетия. Вместе с тем разложение ренессансной универсальности, всеобщности в истолковании и отражении жизненных явлений придает этим новым методам черты мелочности и духовной узости.

Ограниченность мировосприятия различным образом повлияла на романистические и реалистические течения в живописи. Романизм, несмотря на его весьма широкое распространение, несет в себе все признаки вырождения. Чаще всего он выступает в маньеристическом, придворно-аристократическом аспекте и представляется внутренне опустошенным. Симптоматично и другое — все большее проникновение в романистические схемы жанровых, чаще всего натуралистически понятых элементов (К. Корнелиссен,

1562—1638, К. ван Мандер, 1548—1606). Известное значение здесь имело тесное общение голландских живописцев с фламандскими, многие из которых в 1580-х гг. эмигрировали из Южных Нидерландов в связи с отделением северных провинций. Лишь в редких случаях, сочетая натурные наблюдения с острой субъективностью их трактовки, романистам удается достичь впечатляющего эффекта (А. Блумарт, 1564—1651).

Реалистические тенденции прежде всего находят выражение в более конкретном отображении действительности. Весьма в этом смысле показательным явлением надо считать узкую специализацию отдельных жанров. Существен также интерес к созданию многообразных сюжетных ситуаций (они начинают играть все большую роль в художественной ткани произведения).

Жанровая живопись в последней трети века переживает расцвет (что выражается и в упомянутом проникновении ее в романизм). Но произведения ее лишены внутренней значительности. Традиции Брейгеля лишаются глубокого существа (хотя бы у его сына П. Брейгеля Младшего, прозванного Адским, 1564— 1638). Жанровая сцена обычно или подчиняется пейзажу, как, например, у Лукаса (до 1535—1597) и Мартина (1535—1612) Валькенборхов, или выступает в обличье малозначительного бытового эпизода городской жизни, воспроизведенного точно, но с некоторым холодным высокомерием, — у Мартина ван Клеве (1527—1581; см. его «Праздник св. Мартина», 1579, Эрмитаж).

В портрете также господствует мелочное жанровое начало, что, однако, способствовало развитию в 1580-х гг. групповых композиций. Наиболее значительные среди этих последних — «Стрелковое объединение капитана Розенкранса» (1588; Амстердам, Рейксмузей) работы Корнелиса Кетеля и «Стрелковая компания» (1583; Гарлем, Музей) Корнелиса Корнелиссена. В обоих случаях художники стремятся разбить сухую арифметичность прежних групповых построений (Кетель — торжественной парадностью группы, Корнелиссен

— ее бытовой непринужденностью). Наконец, в самые последние годы 16 в. возникают новые типы корпоративных групповых портретов, например «регенты» и «анатомии» Питера и Арта Питерсов.

Пейзажная живопись представляет более запутанное целое — здесь было сильнее и дробление на отдельные разновидности картин. Но и мелочные, невероятно перегруженные работы Руланда Саверея (1576/78—1679), и более мощные Гилисса ван Конинкслоо (1544—1606), и романтически-пространственные Иоса де Момпера (1564—1635), и проникнутые субъективной взволнованностью Абрахама Блумарта — все они, хотя и в разной степени и по-разному, отражают нарастание личного начала в восприятии природы.

Художественные особенности жанровых, пейзажных и портретных решений не позволяют говорить об их внутренней значительности. Они не принадлежат к числу крупных явлений изобразительного искусства. Если оценивать их соотносительно к творчеству великих нидерландских живописцев 15 и 16 вв., они представляются очевидным свидетельством полного отмирания самых принципов Эпохи Возрождения. Впрочем, живопись последней трети 16 в. имеет для нас в большой мере косвенный интерес — как переходная ступень и как тот общий корень, из которого выросли национальные школы Фландрии и Голландии 17 столетия.

Искусство Германии

Я. Чеголаева

Среди стран Западной Европы, обладавших развитой феодальной системой отношений, в Германии изживание средневековых устоев шло наиболее извилистым, усложненным путем. В экономическом и политическом отношении Германия развивалась противоречиво и затрудненно; не меньшей противоречивостью отличалась ее духовная культура, и в частности ее искусство.

На исходе средневековья в Германии происходили те же процессы, что и в других государствах Европы: усиливалась роль городов, развивалось мануфактурное производство, все более важное значение приобретало бюргерство и купечество, распадался средневековый цеховой строй. Аналогичные сдвиги совершались в культуре и мировоззрении: пробуждалось и возрастало самосознание человека, росли его интерес к изучению реальной действительности, желание обладать научными знаниями, потребность найти свое место в мире; шло постепенное обмирщение науки и искусства, освобождение их от вековой власти церкви. В городах зарождались ростки гуманизма. Немецкому народу принадлежало одно из величайших культурных завоеваний эпохи — крупнейший вклад в развитие книгопечатания. Однако духовные сдвиги совершались в Германии медленнее и с большими отклонениями, нежели в таких странах, как Италия и Нидерланды.

На рубеже 14 и 15 вв. в немецких землях не только не наблюдалось тенденции к централизации страны, но, наоборот усиливалась ее раздробленность, содействовавшая живучести феодальных устоев. Зарождение и развитие в отдельных отраслях промышленности ростков капиталистических отношений не приводило к объединению Германии. Она представляла собой множество крупных и мелких княжеств и самостоятельных имперских городов, которые вели почти независимое существование и всеми способами старались сохранить такое положение вещей. Этим в значительной мере определялся и характер классовых взаимоотношений. В своей работе «Крестьянская война в Германии» Энгельс так характеризует общественную жизнь Германии к началу 16 в.: «...разные сословия империи — князья, дворяне, прелаты, патриции, бюргеры, плебеи и крестьяне — составляли чрезвычайно хаотическую массу с весьма разнообразными, во всех направлениях взаимно перекрещивающимися потребностями». (*К.Маркс и Ф.Энгельс, Соч., т.7, стр.357 - 358.*). Враждебные, узкоместные интересы сословий часто приводили их к противоречиям и взаимным столкновениям, что мешало главному делу — борьбе с феодализмом, преодолению

средневековых традиций в экономике, политике, культуре, в укладе общественной жизни. Непрерывно нарастающее всеобщее недовольство, временами прорывавшееся в виде отдельных местных восстаний, еще не приняло в это время характера всенародного революционного движения, охватившего Германию в первые десятилетия 16 века.


ГЕРМАНИЯ
Любек
Висмар
Гамбург
МЕКЛЕНБУРГ
Эмден
Бремен
Эльба
БРАНДЕНБУРГ
Одер
Берлин
Везер
Мюнстер
Рейн
ВЕСТФАЛИЯ
Виттенберг
Галле
Гейлигенштадт
Торгау
САКСОНИЯ
Дрезден
Кельн
Франкфурт-на-Майне
ФРАНКОНИЯ
Майн
Майнц
Вюрцбург
Ашаффенбург
Вормс
Нюрнберг
Ротенбург
Гейдельберг
Регенсбург
Штутгарт
Дунай
Страсбург
ШВАБИЯ
Пассау
Аугсбург
Ульм
БАВАРИЯ
АВСТРИЯ
Вена
ЭЛЬЗАС
Кольмар
Фрейбург
Миттельбиберах
Мюнхен
Рейн
Констанц
Базель
Боденское оз.
Люцерн
Берн
Инсбрук
ШВЕЙЦАРСКИЙ СОЮЗ
ТИРОЛЬ
Женева

Карта. Германия.

Искусство 15 века

Противоречия общественного развития Германии нашли свое отражение в немецком зодчестве 15 века. Как и в Нидерландах, здесь не было того решительного поворота к новому образному содержанию и новому языку архитектурных форм, который характеризует зодчество Италии. Хотя готика как господствующий архитектурный стиль была уже на исходе, ее традиции были еще очень сильны; подавляющее большинство сооружений 15 в. в той или иной мере несет на себе отпечаток ее воздействия. Ростки нового были вынуждены пробиваться в трудной борьбе сквозь толщу консервативных наслоений.

Удельный вес памятников культового зодчества в Германии 15 в. был более велик, нежели в Нидерландах. Еще продолжалось и завершалось строительство грандиозных готических соборов, начатых в предшествующие столетия (например, собора в Ульме). Новые храмовые постройки, однако, уже не отличались подобным размахом. Это были более простые церкви, преимущественно зального типа; нефы одинаковой высоты при отсутствии трансепта (что характерно именно для данного периода) способствовали слиянию их внутреннего пространства в единое обозримое целое. Особое внимание уделялось декоративному решению сводов: преобладали своды сетчатого и других сложных рисунков. Примерами подобных сооружений могут служить церковь Богоматери в Ингольштадте (1425 — 1536) и церковь в Аннаберге (1499—1520). Единым зальным пространством характеризуются и пристройки к старым храмам — хор церкви св. Лаврентия в Нюрнберге и хор церкви Богоматери в Эсслингене. Сами архитектурные формы приобрели большую усложненность и прихотливость в духе «пламенеющей» готики. Образцом декоративного богатства форм, уже далеких

от прежнего строгого спиритуализма, может считаться клуатр Собора в Эйхштетте (вторая половина 15 в.).

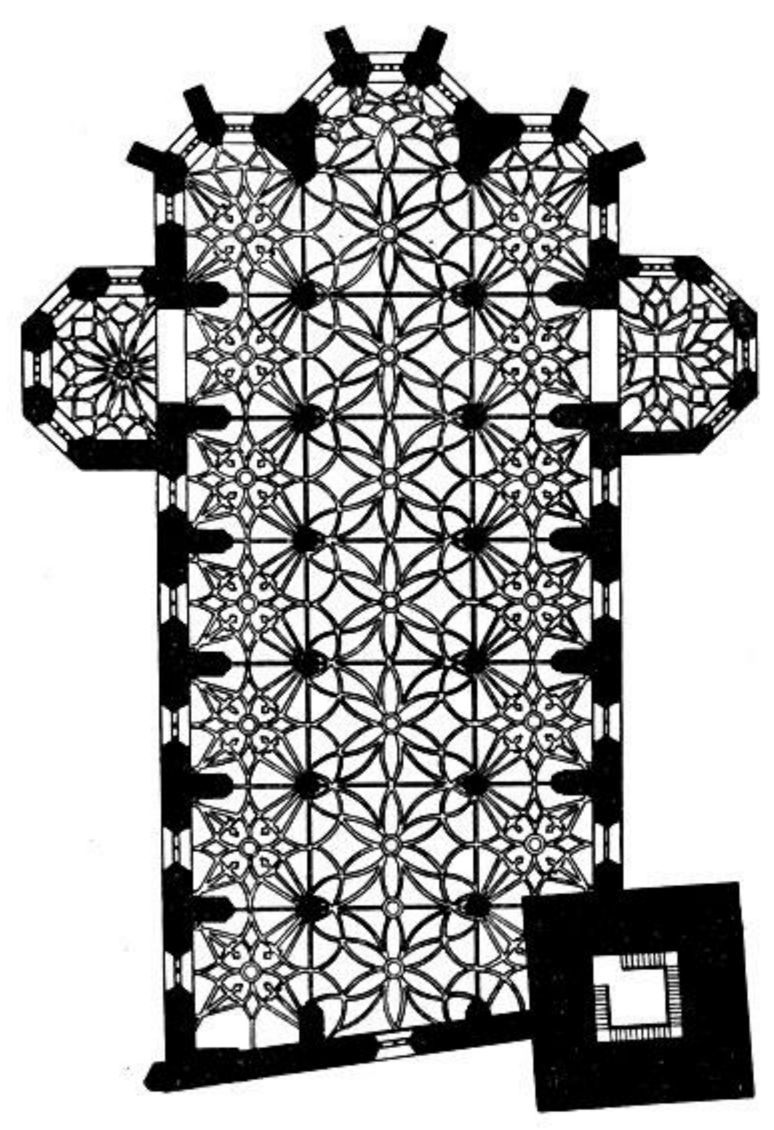


рис.стр.372 Церковь в Аннаберге. 1499-1520 гг. План.

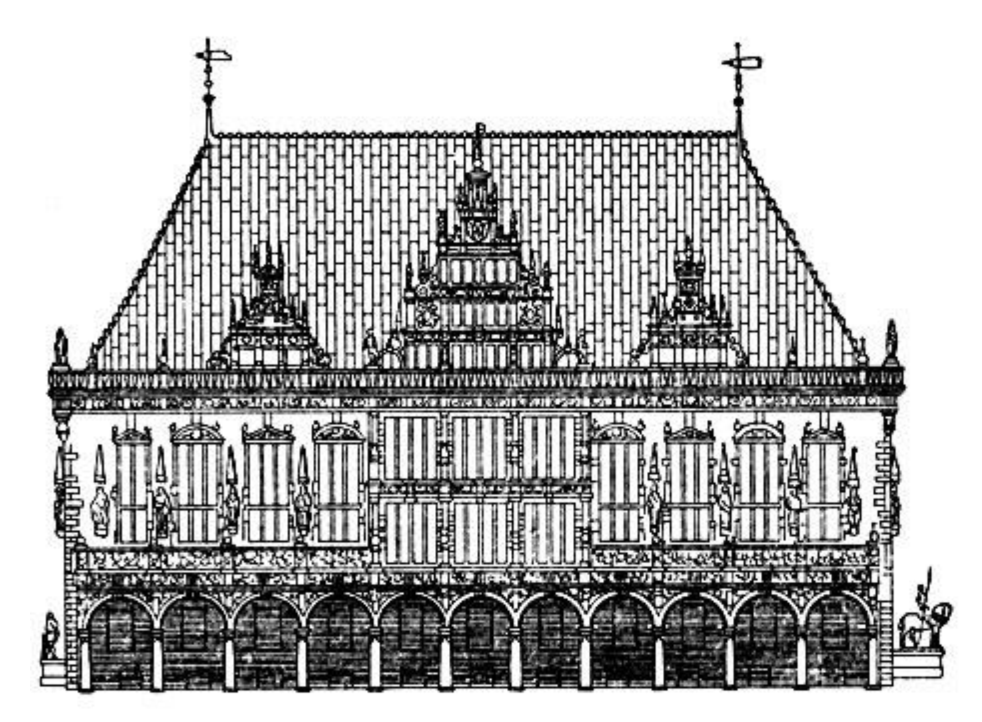


рис.стр.373 Ратуша в Бремене. 1405-1410 гг. Перестроена в 16 в. Фасад.

Важнее, однако, то, что все более значительное место в немецкой архитектуре 15 в. начинают занимать памятники светского зодчества, в которых, с одной стороны, обнаруживается продолжение ценных традиций гражданской готической архитектуры предшествующих веков, а с другой стороны, находят благоприятную почву для своего развития новые, прогрессивные тенденции. Это прежде всего городские коммунальные постройки, в которых уже заметна меньшая, нежели прежде, зависимость от форм церковного зодчества. Таковы, например, внушительные, богато украшенные здания ратуш в Бремене (1405—1410) и в Госларе — примеры монументального каменного строительства. Не менее выразительны фахверковые общественные постройки (конструкцию которых составляет деревянный каркас с кирпичным заполнением), достигшие в этот период замечательной художественной выразительности, в частности ратуши в Верни-героде и Альсфельде, крупные по размерам и смелые по своим конструкциям. Их художественный эффект основан на пластике сильно вынесенных вперед верхних этажей и на великолепной орнаментации деревянных частей, в

особенности венчающих карнизов. Богатством убранства отличались также гильдейские и цеховые дома, например фахверковое здание гильдии разносчиков в Гильдесгейме. Сооружались целесообразные по своим функциональным качествам и выразительные по формам постройки хозяйственного назначения, в их числе — городская бойня в Аугсбурге, соляной склад в Любеке, геродские укрепления (башенные ворота в Любеке, 1466—1478) и многие другие.

В архитектуре жилых домов представителей городского патрициата в Германии, как и в Нидерландах, еще не произошло того переворота, который ознаменовал собой появление в городах Италии монументальных палаццо, принадлежащих богатейшим фамилиям, но в сравнении со средневековьем заметны нововведения — более сложная и свободная планировка, применение на фасадах богато украшенных фронтонов и фонарей-эркеров, а во дворах — крытых галлерей.

Свое косвенное влияние городские постройки оказали на строительство феодальных замков. Здесь наряду с традиционными сооружениями крепостного типа появляются постройки, в которых фортификационные элементы соединяются с чертами монументальной представительности. Таков, например, прославленный Альбрехтсбург в Мейсене (1471—1481), резиденция курфюрстов Саксонских, который высится наподобие неприступного замка над крутым берегом Эльбы, а с другой своей стороны, видимой с равнины, он раскрывается как фасад княжеского дворца нового типа. В создании многочисленных интерьеров Альбрехтс-бурга, перекрытых прихотливыми сталактитовыми и сетчатыми сводами, и сложных винтовых лестниц участвовал известный зодчий Арнольд Вестфальский, работавший в Саксонии между 1470 и 1479 гг.

* * *

Немецкое изобразительное искусство в 15 столетии было еще теснейшим образом связано с церковью. Ослабление его зависимости от церкви выразилось лишь в том, что

произведения живописи и скульптуры до известной степени освободились от архитектонической соподчиненности церковному зданию. Изображения отделились от стен и сосредоточились в одном месте внутри собора, в монументальном алтарном сооружении. Тем самым живопись и скульптура получили возможность относительно самостоятельного существования.

Одним из достижений немецкого искусства 15 в. был подъем живописи, слабо развитой в Германии в предшествующее время. Но станковых картин создавалось в этот период еще мало. Ведущее место занимал алтарный образ. История немецкой живописи 15 в. является в первую очередь историей отдельных крупных алтарей, обычно включавших в себя ряд композиций, связанных общностью тематического замысла.

Художественная жизнь Германии отличалась большой дробностью. Разобщенность отдельных областей страны приводила к возникновению множества местных очагов искусства. Однако немецкое искусство в целом все же обладало известной общностью. Наиболее важным было то, что религиозное изображение потеряло свой отвлеченный спиритуалистический характер и со всей определенностью приблизилось к жизни. Главный акцент перенесен был на повествовательное начало и на выражение в религиозном сюжете живых человеческих чувств. Традиционные фигуры святых стали приобретать облик людей того времени, причем очень часто людей из народа, религиозные сцены — насыщаться жанровыми подробностями. Все чаще вводились в искусство наблюденные художниками жизненные детали, чрезвычайно оживлявшие изображения и делавшие их более доступными для зрителя.

Но все эти новшества не объединялись еще единством эстетических воззрений. Даже в пределах одного произведения часто не ощущалось целостности. Сами художники не имели определенного критерия в оценке и восприятии мира. Уходя от старого, они путались в неразберихе противоречивых взглядов. Их художественное

мировоззрение было хаотичным и непоследовательным, хотя и явно содержавшим здоровое стремление к жизненной трактовке явлений. Одни и те же картины могли одновременно включать фигуры, полные жизни, как бы выхваченные из действительности, и — отвлеченно-бестелесные; фоны, содержащие живые пейзажи с домами и улицами немецких городов, и — золотые, узорные или усеянные звездами; предметы весомые, трехмерные и — плоские, уподобленные в своих очертаниях орнаменту. Наиболее условно трактовалось пространство — связь между предметами и соотношение фигур с окружением. Отдельные части изображений нередко громоздились друг на друга или распластывались на плоскости; в непосредственной близости размещались предметы, взятые в разных масштабах. И тут же рядом встречались глубинные построения, изобличавшие попытку передать единство пространственной протяженности.

Во всем этом было много косного, консервативного, но и много неосознанно живого и неожиданно свежего. Народная психология и вкусы отражались в повествовательной наглядности в развертывании сюжетов, в нотках народно-фольклорной лирики или юмора, в наивной склонности к скрупулезной тщательности в передаче жизненных деталей и осязательной материальности предметов, в ярко выраженной любви к родной природе.

В первой половине 15 в. очаги искусства существовали в округе Боденского озера, по Рейну, в Гамбурге, Ульме. В округе Боденского озера работали живописцы Конрад Виц и Лукас Мозер; в Ульме подвизался Ганс Мульчер; крупнейшим мастером Кельна был Стефан Лохнер; в Гамбурге работал мастер Франке; на Верхнем Рейне — так называемый Верхнерейнский мастер, и повсюду еще множество анонимных мастеров.

Весьма немногие дошедшие до нас достоверные произведения этих художников все же дают возможность составить представление о творческой индивидуальности каждого из них. Это свидетельствует, между прочим, о новом

положении художника, о том, что средневековая система творчества, стиравшая художественные индивидуальности отдельных мастеров, теперь ушла в прошлое. Художник занял более почетное место в обществе, являясь отныне уже не рядовым цеховым ремесленником, а руководителем мастерской и уважаемым бюргером.

Два мастера — Стефан Лохнер (ум. в 1451 г.) и Верхнерейнский мастер, сохраняя в наибольшей степени черты архаичности, в то же время дают в своих произведениях новую, лирически интимную интерпретацию религиозных сюжетов. Их произведения полны наивной идилличности, заставляющей вспомнить стихи средневековых лириков. Таковы произведения Лохнера «Алтарь трех царей» (в соборе Кельна), «Мадонна в розовой беседке» (1440-е гг.; Кельн), «Принесение во храм» (1447; Дармштадт); этими же свойствами отличаются работы Верхнерейнского мастера «Младенец Христос в райском саду» (ок. 1410 г.; Франкфурт), «Мадонна на земляничной грядке» (Золотурн). Со старым их связывает оттенок отрешенности и созерцательности в облике тонких фигур, у Лохнера — склонность к орнаментальным фонам. Но лирический характер сцен, помещенных в поэтические пейзажи или окруженных цветами, мягкость плавных линий и нежность светлых радостных тонов (у Лохнера), а также жизненность в трактовке отдельных голов и деталей обстановки (особенно листьев и травы), вносят в изображения элементы свежести и непосредственности.



илл.310 Стефан Лохнер. Мадонна в розовой беседке. 1440-е гг. Кельн, музей Вальраф-Рихартц

Гораздо определеннее новые искания обнаруживаются в творчестве Лукаса Мореза (известен в 20—30-х гг. 15 в.) и Ганса Мульчера (ок. 1400 — до 1467) в таких произведениях, как алтарь св. Магдалины Мозера в Тифенбронне (1431) и Вурцахский алтарь Мульчера в Берлинском музее (1437).

Тифенброннский алтарь Мозера, содержащий цикл изображений из жизни Марии Магдалины, является одним из самых типичных памятников эпохи. Жизнь активно врывается в него; сцены религиозной легенды носят повествовательный жанровый характер. Одна створка алтаря представляет собой пейзаж с лодкой, плывущей по волнам, в другие введена тщательно выписанная архитектура, явно во многом отвечающая типу немецкой архитектуры 15 в., и ряд бытовых предметов. Фигуры приобрели телесность, использованы живые, хорошо подмеченные художником жесты. Но при этом в ряде случаев наблюдается хаотичное нагромождение частей, в пространственном отношении совершенно не слаженных между собой. Пейзаж лишен элементов глубинности. То же самое относится и к трактовке архитектуры. Характерно то, что рядом с подобными изображениями в верхней части алтаря находится почти правильно построенная и целостная жанровая сцена с фигурами, свободно расположенными вокруг стола.

Ганс Мульчер, известный также как скульптор (он руководил в Ульме художественной мастерской, создававшей алтарные картины и скульптуры из дерева и камня), может быть, в еще большей степени затронутый отмеченными противоречиями, интересен явно выраженной демократической направленностью своего искусства. В полных грубоватой жизненности сценах Вурцахского алтаря со всей определенностью выступает народное начало. Фигуры святых, сильные и коренастые, их выразительные бородатые лица восходят к крестьянским типам. Обстановка составлена из

простых, крепко сколоченных предметов, четко, с наивной тщательностью охарактеризованы все детали. Особая любовь к передаче материала— дерева, камня — выдает в Мульчере профессионального скульптора. Созданные им живописные изображения, обладающие острой пластической выразительностью, сближаются подчас по стилю с раскрашенными резными рельефами.

Для первой половины 15 в. центральной фигурой немецкой живописи и настоящим новатором был работавший в Костанце и Базеле Конрад Виц (1400/10— 1445/47), у которого впервые реалистические искания принимают осознанный и до известной степени последовательный характер. Виц первым из немецких живописцев старается решить проблему взаимоотношения человеческих фигур с окружением — пейзажем или интерьером, начиная трактовать картину как глубинное, трехмерное построение. Не обладая знанием законов перспективы, он достигает этого чисто эмпирическим путем. В картинах Вица широко используется светотень, с помощью которой фигурам, предметам и самому пространству придается объемный, пластический характер. Особенно удаются Вицу интерьеры. Интерьеры «Благовещения» (створка несохранившегося алтаря, Нюрнберг) и известной картины, изображающей святых Екатерину и Магдалину (очевидно, того же алтаря, Страсбург, ок. 1444 г.), привлекают внимание своей правдивостью. В последней картине художник дает живую, с жанровым оттенком трактовку сюжета. Святые с нимбами вокруг головы, одетые в традиционно условные одеяния с нагромождением ломаных складок, запросто сидят на каменном полу монастырского коридора, перспективно уходящего в глубину. Наивной свежести исполнена видная в открытый пролет в конце коридора уличная сцена провинциального средневекового немецкого городка с фигурками людей, беседующих между собой. В «Хождении по водам» (Женева) и «Св. Христофоре» (Базель, Музей) Виц изображает широкие панорамные ландшафты, явно восходящие к реальным видам Боденского озера.



илл.311 Конрад Виц. Св. Христофор. Ок. 1435 г. Базель, Музей.

Для того времени эти пейзажи были большим новшеством. Новым было то, что природа выдвигается здесь на первое место, а фигуры включаются в пейзаж. Художник пытается дать намек на пространственную протяженность от первого плана вглубь. В то же время рисунок сохраняет мелочный, дробный характер; тщательно и подробно обрисованы все детали деревьев, домов; расходящиеся круги на воде уподоблены орнаменту. Одним из связующих элементов в картинах Вица становится цвет. Несмотря на обычное для 15 в. господство локальных оттенков, художник часто вводит какой-либо доминирующий тон, например серый цвет стен в интерьерах, связывающий между собой все другие цвета. Знает он и применение полутонов, выступающих обычно в тенях. Все это не мешает, однако, Вицу по обычаю того времени в некоторых случаях вводить в фоны участки золота или окружать головы святых золотыми нимбами.

Ту же стилистическую линию продолжает во второй половине 15 в. южнотирольский мастер Михаэль Пахер из Брунека (ок. 1435—1498) — живописец и скульптор, резчик по дереву. Широко известны два алтаря его работы — алтарь св. Вольфганга (закончен в 1481 г., в церкви местечка Сент Вольфганг) и алтарь отцов церкви (закончен ок. 1483 г., Мюнхен). Искания, обозначившиеся в произведениях Вица, в творчестве Пахера находят себе продолжение, поднимаясь на более высокую ступень и принимая более четкие формы. Пахер обладает чрезвычайно яркой, оригинальной творческой индивидуальностью. Он изображает характерные, угловатые, точно вычеканенные из металла фигуры (что позволяет многим исследователям сближать его с Мантеньей), помещая их в окружение архитектуры, которая занимает в картинах Пахера чуть ли не первенствующее место. В ряде повествовательных композиций на темы легенды о жизни св. Вольфганга художник воспроизводит перспективно уходящую вглубь узкую уличку средневекового города, тесно сдавленную домами, сводчатые стены готической церкви. С

почти иллюзорной предметностью и графической четкостью передает он лица людей с асимметричными острыми чертами, одежду, камни мостовой, деревянные балюстрады, резные детали готических зданий. Своеобразие искусства Пахера заключается в том, что обостренное чувство реальности вещей соединяется у него со склонностью к фантастике и вымыслу, причем фантастические образы трактуются им столь же трезво и скрупулезно мелочно, как и реальные. Рядом с настоящей архитектурой Пахер помещает в своих картинах фантастические сооружения (например, в сценах «Воскрешение Лазаря» и «Смерть Марии» из алтаря св. Вольфганга), рядом с фигурами людей изображает комически-страшного черта, у которого вырисованы все волоски на хвосте и каждый позвонок. Это вносит в произведения Пахера элемент позднеготической условности, которая еще усугубляется тем, что пропорции несколько искажены, пространственные соотношения сдвинуты, перспектива не точна. В то же время картинам Пахера нельзя отказать в оригинальности и впечатляющей силе. Ему удается дать ряд безусловно ярких человеческих характеристик; для этого он использует обостренно-выразительную жестикуляцию, неожиданные композиционные сопоставления, смелые ракурсы и контрастную светотень. Очень живо обрисован в нескольких сценах образ самого св. Вольфганга.



илл.312 Михаэль Пахер. Воскрешение Лазаря. Боковая створка алтаря св. Вольфганга. Закончен в 1481 г. Сент Вольфганг, церковь.

Для развития реалистических тенденций немецкой живописи во второй половине 15 в. определенное значение имеет обнаруживающаяся в это время связь отдельных мастеров с более целенаправленным в своих передовых завоеваниях нидерландским искусством. В творчестве этих художников появляется склонность к образной целостности, композиционной упорядоченности подчиненности отдельных деталей целому.

Крупнейшим из мастеров этого рода был верхнерейнский живописец и график Мартин Шонгауэр (ок. 1435—1491), известный в истории искусства в первую очередь как выдающийся гравер. Лучшее произведение Шонгауэра-живописца—«Мадонна в розовой беседке» (1473, Кольмар, церковь св. Мартина). Эта картина — одно из наиболее значительных произведений раннего немецкого Возрождения. Художник изображает здесь излюбленный позднеготическими мастерами символический мотив (розовая беседка была символом рая), но в его интерпретации этот мотив не содержит ничего наивно-идиллического, как, например, у Лохнера. От готики здесь сохраняются известная острота, угловатость утонченных нервных форм, орнаментальность в трактовке цветов и листьев. По типу сурового, строгого лица мадонна Шонгауэра близко напоминает мадонны Рогира ван дер Вейдена. Новым для немецкого искусства моментом, придающим этому произведению особую значительность, являются определенно выраженные в нем поиски продуманной и закономерной упорядоченности. Композиция картины восходит к симметричным построениям итальянского Ренессанса. Доминирует человеческая фигура, силуэт которой образует классический треугольник. Эта собранность композиционного построения своеобразно сочетается с беспокойным ритмом ломающихся линий, дробностью четко обрисованных, словно металлических листьев и прядей волос,

с напряженным выражением некрасивого лица. Образ лишен гармоничности итальянских мадонн; он кажется беспокойным и угловатым. Подобная противоречивость, заключенная в пределах одного произведения, типична для всего немецкого Возрождения, составляя одну из основных его особенностей.



илл.313а Мартин Шонгауэр. Мадонна в розовой беседке. 1473 г. Кольмар, церковь св. Мартина.



илл.313б Мартин Шонгауэр. Крестьяне, отправляющиеся на рынок. Гравюра на меди. 2-я половина 15 в.

Шонгауэр занимает важное место в истории немецкой гравюры эпохи Возрождения. Расцвет резцовой гравюры на меди начался уже с середины 15 в. Еще раньше получила распространение гравюра на дереве. Гравюра была в Германии наиболее демократическим видом искусства, выполнявшим самые разнообразные функции как религиозного, так и чисто светского порядка. Она имела широчайшее распространение и пользовалась большой популярностью в народе. В гравюре воплощались разнообразные религиозные сюжеты, на отдельных листках

распространялись изображения святых, страстей Христа, а также шуточные и аллегорические сценки. В технике гравюры выполнялись календари и азбуки, игральные карты, наконец, гравюра заменяла в книге дорогостоящую миниатюру.

Гравюра на дереве в 15 в. носила еще довольно ремесленный характер. Во второй половине столетия значительной художественной высоты достигла гравюра на меди. Наиболее ранним выдающимся мастером в этой области искусства был анонимный Мастер игральных карт (40-е гг. 15 в.). В ряде рукописей сохранилось несколько копий с его карт; кроме того, известно еще несколько выполненных им гравюр на религиозные темы, не лишенных известного изящества и грации.

В 60-х гг. 15 в. (по-видимому, в Эльзасе) работал Мастер Е. S. (он же Мастер 1466 г.). В творчестве этого гравера можно отметить связь с нидерландским искусством, в первую очередь с Рогиром ван дер Вейденом, которая ощущается в тонких стройных фигурах и некрасивых выразительных лицах. Этому художнику приписывается большое число листов на религиозные темы и ряд жанровых сцен (часто любовных), алфавиты, гербы и т. д. Техническая сторона у него более разработана, но сами изображения носят преимущественно плоскостной, орнаментальный характер.

В качестве первого по-настоящему крупного мастера, сыгравшего решающую роль в дальнейшем развитии немецкой гравюры, выступает Шонгауэр. До нашего времени дошло более ста его гравюр на меди. Как и в описанной выше картине, в гравюрах на религиозные темы Шонгауэру удалось создать ряд значительных образов, заключающих в себе черты суровости и достоинства. В них сильно возрастают реалистические элементы, используется множество живых впечатлений. Мы видим у Шонгауэра новое, гораздо более разнообразное применение линейного штриха, с помощью которого он достигает глубины и прозрачности теней, используя тонкие, нежные серебристые оттенки. Им создан ряд превосходных гравюр на темы жизни Христа и Марии

(«Рождество Христово», «Поклонение волхвов», «Несение креста» и др.).

По-видимому, к позднему периоду творчества художника относится исполненная поэзии «Мадонна во дворе», серия «Мудрых и безумных дев», ряд изображений святых и живые, свежие жанровые сцены («Драка подмастерьев», «Мельник с ослицей и осленком»). Гравюры Шонгауэра пользовались в 15—16 вв. широкой популярностью. Они распространялись и копировались в Германии, Нидерландах и других европейских странах.

К концу 15 в. относится деятельность так называемого Мастера амстердамского кабинета (он же Мастер домашней книги) (*Meister des Hausbuches. Домашними книгами назывались книги, предназначавшиеся для определенной семьи. Наименование «Мастер амстердамского кабинета» связано с местонахождением ряда гравюр художника.*), гравюры которого как на религиозные, так и на жанровые темы, например изображения влюбленных пар, отличаются большой тонкостью и эмоциональностью. Одним из живописцев, тяготевших к нидерландскому искусству, наряду с Шонгауэром был кельнский Мастер жизни Марии (назван так по серии картин в Мюнхене, работал между 1465 и 1490 гг.), в утонченных, исполненных лиризма изображениях которого отчасти продолжается традиция Лохнера.

Во второй половине 15 в. развивается художественная школа Нюрнберга. Приблизительно с 1457 г. там работает Ганс Плейденвурф (ум. в 1472 г.), мастерскую которого наследовал учитель Дюрера Михаэль Вольгемут. В творчестве нюрнбергских мастеров гораздо слабее проявляются реалистические тенденции Эпохи. Чужды им и нидерландские влияния. Лучшее произведение Плейден-вурфа—«Распятие» (Мюнхен) — обладает рядом ясно выраженных готических пережитков: перегруженностью композиции, тесной сдавленностью фигур в толпе, окружающей крест, совершенно лишенной элементов пространственности. В то же время упорядоченное, симметричное построение картины, а также живые детали городского пейзажа говорят о новых исканиях художника. Интерес представляет другая работа

Плейденвурфа — портрет субдьякона графа фон Ловенштейна (Нюрнберг). Эта картина является одним из редких немецких портретов 15 в. и при этом своим неожиданным реализмом и яркостью психологической характеристики старческого лица в какой-то мере подготовляет портретное искусство Дюрера.

Учитель Дюрера Михаэль Вольгемут (1434—1519) стоял во главе мастерской, выпускавшей огромное число заказных алтарей. Как творческая индивидуальность он мало интересен. Лучшие произведения Вольгемута относятся к раннему периоду (Хоферовский алтарь, 1465; Мюнхен).

Свое завершение и одновременно переход к новому этапу немецкая живопись 15 в. находит в творчестве родоначальника художественной школы Аугсбурга — Ганса Гольбейна Старшего (ок. 1465—1524), художника, который с таким же правом может быть включен в историю немецкого искусства 16 столетия. Ранние работы Гольбейна Старшего по стилю целиком примыкают к немецкой живописи 15 в. (алтарь Аугсбургского собора, 1493; алтарь св. Павла, 1508, Аугсбург). В качестве новых черт можно отметить элементы известной успокоенности и ясности, которые чрезвычайно усиливаются в поздних вещах художника, созданных уже явно в орбите новых веяний. В ранних вещах Гольбейна Старшего господствуют теплые и глубокие тона; позднее колорит становится более светлым и холодным. Наиболее известная его работа — алтарь св. Себастьяна (1516 г., Мюнхен), созданный в период расцвета творчества Дюрера, — по своему духу целиком принадлежит искусству 16 в. Правильно построенные фигуры, спокойное, ясное выражение лиц, пространственная упорядоченность, мягкие пластичные формы, классические мотивы в архитектурном окружении и орнаментике переносят это произведение в новый мир искусства Высокого Возрождения.

* * *

Значительное место в немецком искусстве 15 в. занимает скульптура. Ее общий характер, так же как и пройденный ею в 15 в. путь развития, близки к немецкой живописи этого

времени. Но в скульптуре еще сильнее ощущаются готические традиции; развитие реалистических элементов наталкивается здесь на еще более упорное сопротивление старых, средневековых представлений. Здесь по-прежнему господствует отвлеченная символика религиозных образов, сохраняется система условных жестов и атрибутов, условная, резко подчеркнутая экспрессия лиц. Эти готические черты продолжают существовать в течение всего 15 в., нередко целиком подчиняя себе творчество отдельных художников, особенно в более отсталых областях Германии.

Однако, несмотря на живучесть готических традиций, и в немецкой скульптуре 15 в. начинают сказываться те большие и глубокие перемены в человеческом сознании, какие принесла с собой эпоха Возрождения. Эти перемены прежде всего отражаются в двух важнейших ее особенностях.

Первая из них заключается в том, что старые готические формы становятся нарочитыми и преувеличенными, словно рожденными желанием во что бы то ни стало сохранить прежнюю набожность и наивную экзальтированную веру. Однако в связи с тем, что средневековые воззрения к этому времени уже в большой мере подорваны, некогда органические формы средневековой готики приобретают теперь механический, искусственный оттенок, нередко превращаясь в чисто внешние, изощренные и бессодержательные декоративные приемы. Вторая и наиболее важная особенность скульптуры Германии 15 столетия заключается в том, что в ней проступают (главным образом к концу века) отдельные проявления непосредственного человеческого чувства, внимания художника к окружающей действительности и к живому образу человека. Как и в живописи, эти новые черты здесь в течение 15 в. так и не сложились в последовательную систему реалистических принципов. Ни один скульптор этого периода не создал целостного обобщающего реалистического метода, который мог бы отразить действительную полноту и закономерность реальной жизни. Но художественное значение немецкой скульптуры 15 в. заключено все же именно в этом начавшемся

разрушении старой, средневековой художественной системы, во вторжении в омертвевшую рутину церковного искусства первых робких проблесков искреннего жизнеутверждения, первых признаков выражения человеческих чувств и желаний, сводящих искусство с неба на землю.

Что касается скульптуры первой половины 15 в., то она еще почти полностью остается готической. Большинство создающихся в это время статуй на порталах церквей (например, собора в Ульме), каменных, терракотовых или деревянных изображений мадонны или «Оплакивания Христа» (так называемых «Vesper-bilder»), а также надгробных памятников (например, архиепископа Конрада фон Дауна в Майнцском соборе) ничем не отличается от готической скульптуры предшествующего столетия и повторяет одни и те же традиционные схемы. Лишь в немногих произведениях, принадлежащих этому времени, чувствуются некоторые новые тенденции.

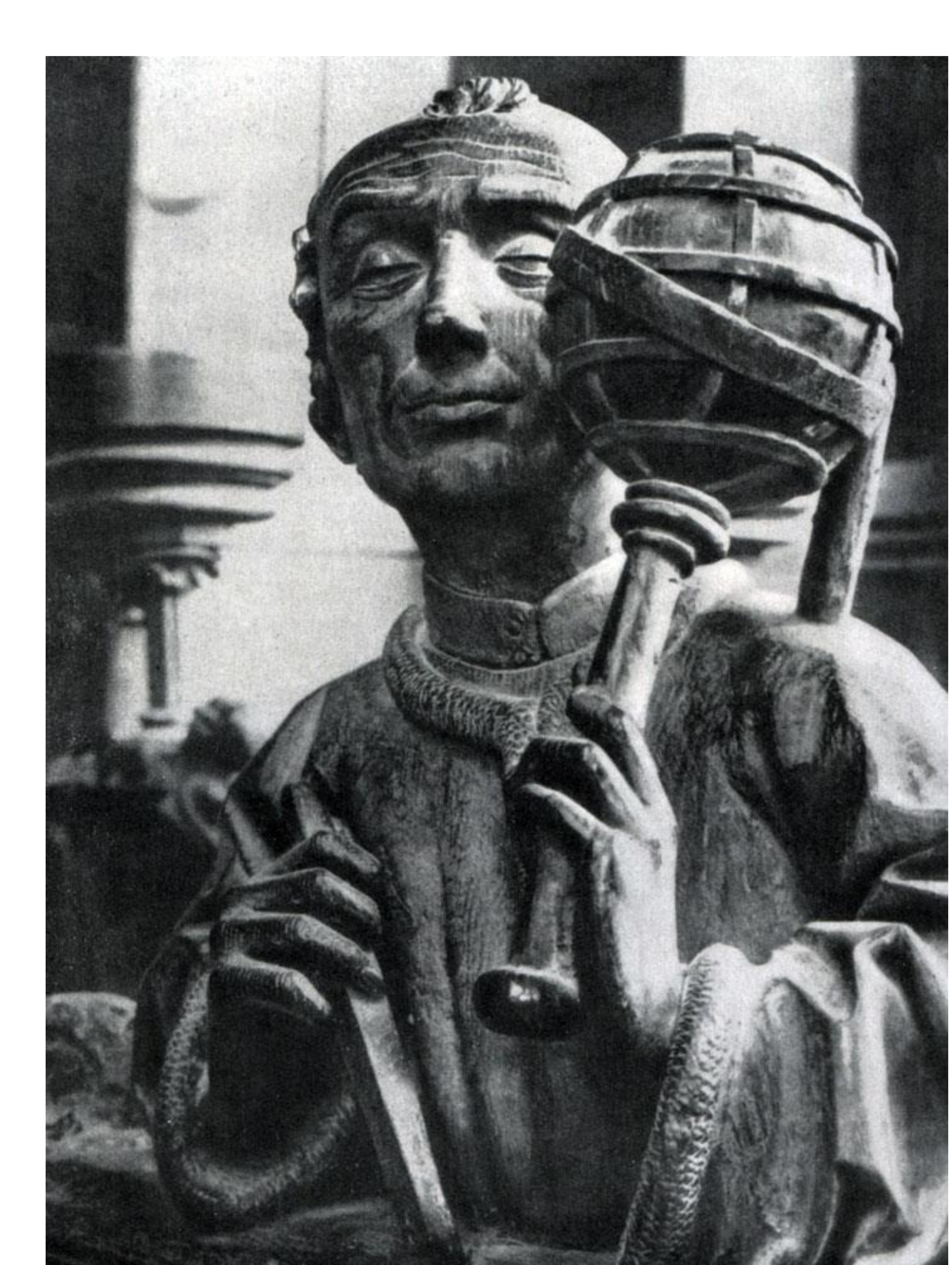
На Среднем Рейне появляются высеченные из известняка и ярко раскрашенные статуи мадонны, которые своим нежным, радостным обликом и эффектно ниспадающими широкими одеяниями напоминают скорее светских красавиц того времени, чем благочестивые религиозные образы, например мадонна из капеллы Марии в Вюрцбурге (ок. 1430 г.), каменная раскрашенная группа «Благовещение» в церкви св. Куниберта в Кельне (1439). В некоторых среднерейнских скульптурах уже с начала века проскальзывают черты простодушной и наивной правдивости чувства — например, в сложной многофигурной терракотовой группе «Оплакивание» из Дернбаха (ок. 1405 — 1410 гг.), в пророках с гробницы архиепископа Фридриха фон Саарвердена в Кельнском соборе (1415 — 1420). Характерным произведением подобного рода является выразительная деревянная группа плачущих женщин из Миттельбибераха в Швабии (ок. 1420 г.), где особенно живо и непосредственно переданы правдивые черты простых крестьянок, голосящих по умершему.

Такое же выражение человеческих чувств в некоторой мере можно найти и в распространенных в ту эпоху изображениях «Страдающего Христа» (Schmer-zensmann»); одно из них, находящееся на западном портале Ульмского собора, выполнено в 1429 г. тогда еще молодым Гансом Мульчером, о живописных работах которого говорилось выше.

В поздний период своего творчества Мульчер становится первым немецким скульптором, в творчестве которого реалистические черты приобретают уже наглядно выраженный характер. Созданная им в 1456—1458 гг. статуя мадонны с младенцем из раскрашенного дерева для алтаря церкви в Штерцинге, несмотря на традиционные готические детали (например, изломанные складки одежды), несет в своем величавом и спокойном облике явно ощутимое чувство человеческого достоинства. Содержащиеся в ней черты новизны становятся особенно наглядными при ее сопоставлении с обычными для середины и второй половины века анонимными статуями мадонны, в большинстве из которых (как, например, в выполненной ок. 1450 г. «Мадонне» из церкви св. Северина в Пассау в Баварии) изысканная и утонченная готическая нарядность приобретает черты манерности и затейливой вычурности. В «Мадонне» Мульчера, как и в его живописных работах, содержится оттенок простой и даже грубоватой жизненной правды. К сожалению, о скульптурном творчестве Мульчера мы не можем судить с достаточной полнотой и определенностью, так как он был главой и руководителем большой мастерской в Ульме, изготовлявшей множество резных и живописных алтарей, в которых трудно отделить работу его учеников и подмастерьев от его собственных исканий и открытий.

Подобной же мастерской руководил и другой ульмский мастер второй половины 15 в. — Йорг Сирлин (1425 —1491). Главная работа этой мастерской — место для хора в Ульмском соборе (1469—1474) — является одним из самых знаменитых и примечательных памятников немецкой скульптуры раннего Возрождения. Наиболее интересную часть этого виртуозно вырезанного из дерева сооружения составляют

многочисленные полуфигуры ветхозаветных пророков, сивилл, ученых мужей древности и отцов церкви, в три ряда украшающие кафедру. Деревянные скульптурные полуфигуры представлены в самых разнообразных и оживленных позах, и, несмотря на ломающиеся угловатые складки одежд и обостренно резкую экспрессию лиц, они отмечены поисками многообразия индивидуальных человеческих обликов и характеров. Ряд изображений имеет ярко выраженный светский характер. Особенно выделяются в этом смысле фигуры Пифагора, Птолемея и других философов и ученых античного мира. В этом памятнике мы имеем дело с одним из первых проявлений в немецком искусстве интереса к античной культуре; хотя, надо сказать, самый выбор изображаемых мудрецов древности продиктован старой средневековой схоластической традицией.



илл.304 Иорг Сирлин. Птолемей. Скульптура скамей для хора собора в Ульме. Дерево. 1469-1474 гг.

Области вокруг верхнего течения Дуная — Швабия, Франкония, берега Боденского озера—были во второй половине и в особенности в конце 15 в. главными и наиболее передовыми очагами распространения немецкой скульптуры. В пестрой картине многочисленных местных школ, работавших большей частью изолированно друг от друга, можно все же отметить общую тенденцию к развитию новых, ренессансных художественных элементов, выражающуюся в разнообразных, хотя и бессистемных поисках реалистической правдивости. Эти черты сказываются, например, в неожиданно правильных пропорциях и спокойной строгости простого и чисто человеческого облика распятого Христа, выполненного для алтаря св. Георгия в Нидерлингене Симоном Лайнбергером в 1478—1480 гг. Они проявляются также в уютной домовитости и простодушии «Дангельсхеймской мадонны», созданной тем же мастером (1470—1475). Это общее тяготение к светской трактовке человеческих образов принимает утрированно гротескную форму в курьезных деревянных раскрашенных фигурах танцующих шутов, исполненных в 1480 г. Эрасмусом Грассером (ок. 1450—1518) для старой ратуши в Мюнхене. Хотя отмеченные светские, реалистически правдивые элементы выступают разрозненно и не могут еще преодолеть в скульптурных памятниках готическую узорность силуэтов, прихотливость острых, резко сталкивающихся складок, все же некоторые из произведений немецкой скульптуры конца 15 в. несут в себе явные черты предвестия освобождения от средневековой скованности и отвлеченности. Выступающий в этих произведениях интерес к передаче строения человеческого тела, к установлению верных пропорций и к воплощению живых чувств подготовляет почву для разрушения изнутри старого средневекового искусства, на смену которому приходит новый художественный стиль, порожденный иными эстетическими запросами.

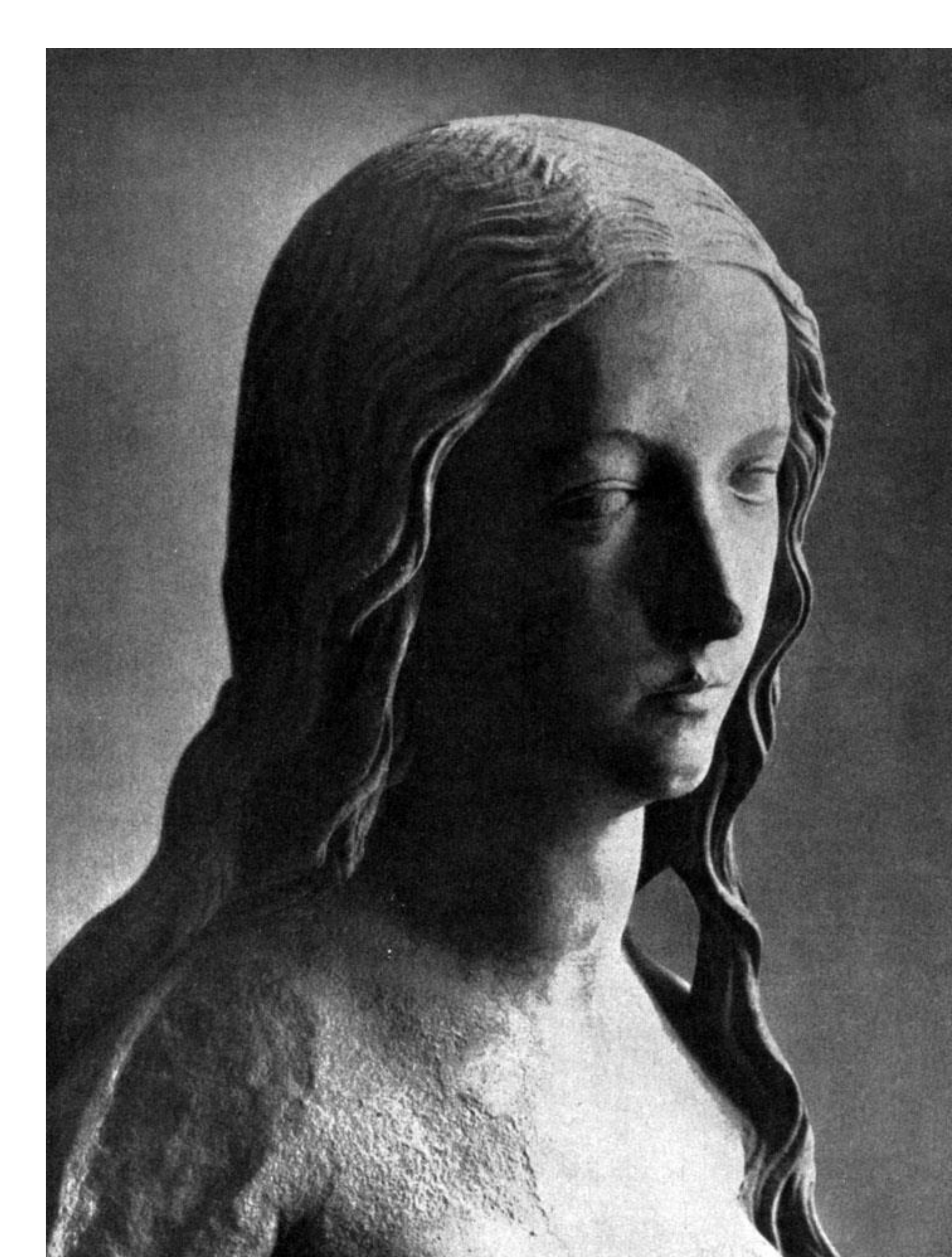
Крупнейшим скульптором южной Германии конца 15 в. был один из самых ярких деятелей немецкого Возрождения — Тильман Рименшнейдер (1460—1531). В творчестве этого выдающегося художника с особенной остротой и наглядностью выражается вся противоречивость немецкой культуры накануне крестьянских войн, смешение готических и ренессансных черт, соединение повышенной и обостренной экспрессии и грубоватой тяжеловесной простоты, глубокой внутренней значительности человеческих образов и хрупкой изысканности готической орнаментики.

Рименшнейдер родился в Гарце; в 1483 г. он появился в Вюрцбурге во Франконии и прожил там всю свою жизнь, став в 1485 г. мастером, затем уважаемым бюргером, бургомистром города. Во время Крестьянской войны 1525 г. Рименшнейдер примкнул к крестьянам и горожанам, восставшим против вюрцбургского епископа, был заключен в тюрьму и в течение последнего периода своей жизни уже не смог продолжать творческую работу. Его жизненный путь, как и его искусство, может служить одним из самых ярких выражений народных демократических тенденций в немецкой ренессансной культуре. Внутренняя сила и напряженный драматизм образов Рименшнейдера особенно наглядно воплощены в его лучших созданиях: в надгробии епископа Рудольфа фон Шеренберга в Вюрцбургском соборе и в знаменитых статуях Адама и Евы на портале вюрцбургской Капеллы Марии. Надгробие Шеренберга (1496—1499), выполненное из мрамора и песчаника (лицо раскрашено), в своем условном геральдическом обрамлении сохраняет, как и в трактовке одеяния епископа, еще немало готических пережитков. Но в покрытом глубокими морщинами старческом лице заключено так много живой выразительности, что эту работу Рименшнейдера можно сопоставить с лучшими портретами Дюрера. Художнику удалось воплотить в этом произведении ряд характерных жизненных черт, благодаря чему оказался воссозданным типический образ престарелого прелата, одновременно обладающий неповторимыми особенностями определенной человеческой личности. Статуи Адама и Евы (1491 — 1493; ныне перенесены с портала капеллы в Вюрцбургский музей) содержат в себе еще много

готической угловатости и наивной экспрессии. И все же в додюреровский период развития немецкого искусства трудно найти более живое, более правдивое изображение обнаженного человеческого тела, так же как и по-своему яркое и убедительное обобщение человеческих качеств, разрывающее рамки средневековой набожности.



илл.306 Тильман Рименшнейдер. Надгробие епископа Рудольфа фон Шеренберга. Фрагмент. Камень. 1496-1499 гг. Вюрцбург, собор.



илл.307 Тильман Рименшнейдер. Ева. Статуя с портала Капеллы Марии собора в Вюрцбурге. Фрагмент. Камень. 1491-1493 гг. Вюрцбург, Музей.

Рименшнейдер не сумел преодолеть в своем искусстве позднеготическую традицию — она особенно сказывается в его алтарях, в частности в рельефах, лишенных пространства и объема, перегруженных утрированно подчеркнутыми деталями. Но в некоторых его поздних работах, созданных уже в 16 в., он отбрасывает готическую орнаментацию, ищет спокойных ренессансных орнаментальных мотивов, пытается придать лицам ясное спокойствие (например, в надгробии епископа фон Бибра в Вюрцбурге) и явно выраженные портретные черты. Наряду с Гольбейном Старшим Рименшнейдер является мастером переходного стиля; его позднее творчество тесно связано также и с историей немецкого искусства начала 16 века.

Яркие произведения были созданы в конце 15 в. скульпторами, работавшими на периферии немецких земель. Алтарь св. Вольфганга в Сент Вольфганге работы тирольского живописца Михаэля Пахера был своего рода последним грандиозным созданием поздней готики, пронизанным в то же время новыми реалистическими исканиями. О живописных частях этого алтаря уже шла речь выше; центральной частью алтаря является огромное резное деревянное изображение небесного коронования Марии с фигурами св. Вольфганга и св. Бенедикта по сторонам. Трудно найти более виртуозное по своему мастерству произведение, созданное искусством резчика и столяра; бесконечное сплетение уходящих ввысь готических архитектурных конструкций, буйно и прихотливо нагроможденных ломающихся складок драпировок, с ювелирной тщательностью выточенных драгоценных украшений, корон, ангельских крыльев, епископских жезлов в руках святых и других узорных, изощренно прихотливых деталей привлекает внимание к этому внушительному созданию позднеготического искусства, имеющему себе мало равных не только в Германии. Но всего выразительнее

необычайно живые лица святых, Христа, ангелов и особенно Марии — ее образ своей глубокой человечностью и взволнованной душевной чистотой уже целиком принадлежит искусству Возрождения.

Еще более противоречивым и причудливым созданием, порожденным этой переломной эпохой немецкой культуры, является громадная статуя св. Георгия, поражающего дракона, выточенная из дерева по заказу шведского государственного деятеля Стена Стуре северонемецким скульптором Бернтом Нотке в 1489 г. Фигура рыцаря на вздыбленном коне, повергающего чудовищного дракона, полна дикой, почти нелепой экспрессии и в то же время простодушной сказочной наглядности, восходящей к старинным народным мотивам; последнему впечатлению особенно содействует неожиданное применение в качестве скульптурного материала рогов лося, покрывающих тело беспомощно барахтающегося на спине дракона, а также множество всевозможных причудливых украшений на голове рыцаря и его коня, на латах, на сбруе и т. д. В этой статуе словно в последний раз оживает в своих наиболее искренних и жизненно-народных чертах сказочный мир средневековья.

Искусство 16 века

Первая треть 16 века была для Германии периодом расцвета ренессансной культуры, протекавшего в обстановке напряженной революционной борьбы.

В ответ на возросшее во второй половине 15 столетия давление князей и дворян на крестьянство сельское население Германии поднялось на защиту своих интересов. Крестьянские волнения, к которым присоединились городские низы, к концу первой четверти 16 в. переросли в мощное революционное движение, захватившее обширные пространства юго-западных германских земель. В ряде восстаний нашли исход оппозиционные настроения рыцарства и бюргерского населения городов. Наступили дни, когда немецкий народ

объединился в порыве борьбы против общих врагов — княжеской власти и римского католицизма.

В этих условиях знаменитые тезисы Лютера против феодальной церкви, увидевшие свет в 1517 г., «оказали воспламеняющее действие, подобное удару молнии в бочку пороха» (*К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 7, стр. 392.*)

Революционный подъем выдвинул ряд замечательных личностей. С именами героического вождя крестьянской революции Томаса Мюнцера, руководителей рыцарских восстаний Франца фон Зиккингена и Ульриха фон Гуттена, главы немецкой реформации Мартина Лютера связана одна из самых ярких страниц истории Германии.

Однако тот широкий размах, который с ходом событий приняла крестьянская война, равно как и радикальность выставленных крестьянами требований, сделали невозможным сохранение взаимного единства сословий. Очень быстро между ними обнаружились глубокие разногласия. Волнения рыцарей и бюргерства проходили под значительно более умеренными и компромиссными лозунгами и были направлены на защиту совсем иных интересов. Сам Лютер после 1521 г. выступил против требований народных масс и отказался от поддержки рыцарских восстаний. И лишь судьба восставших сословий оказалась общей. Как крестьянские, так и рыцарские восстания потерпели поражение. С особенной жестокостью расправилась княжеская власть с движением крестьян, которое было окончательно подавлено в течение 1525 г. Феодальная реакция усилила свое наступление на деревню. Начавшийся еще в 15 в. процесс закрепощения крестьянского населения пришел к своему окончательному завершению; ослабело политическое значение бюргерства; победа досталась князьям.

Пережитая Германией в первой четверти 16 в. революционная борьба имела огромное значение для всестороннего развития немецкой культуры. В течение Этого периода страна переживала высокий духовный подъем. Революционные идеи, порожденные ростом народного

самосознания, двигали вперед науку, философию, искусство. Начало 16 столетия в Германии было отмечено расцветом гуманизма и светской науки, направленных против пережитков феодальной культуры. Возрастал интерес к античности, древним языкам. Все эти явления принимали в Германии своеобразные формы. Здесь не было той последовательности философских воззрений, которая у итальянских мыслителей приводила к безоговорочной вере в человеческий разум. Гораздо сильнее ощущалось присутствие теологического начала; гораздо больше было путаницы, противоречивости, сбивчивости понятий.

Таким же выступает перед нами и немецкое искусство 16 в. И все-таки перелом ощущается в нем со всей силой. Отдельные крупные творческие индивидуальности смело ставят и разрешают новые художественные задачи. Искусство в своих лучших образцах становится независимой, самостоятельной областью культуры, одним из средств познания мира, проявлением свободной деятельности человеческого разума.

* * *

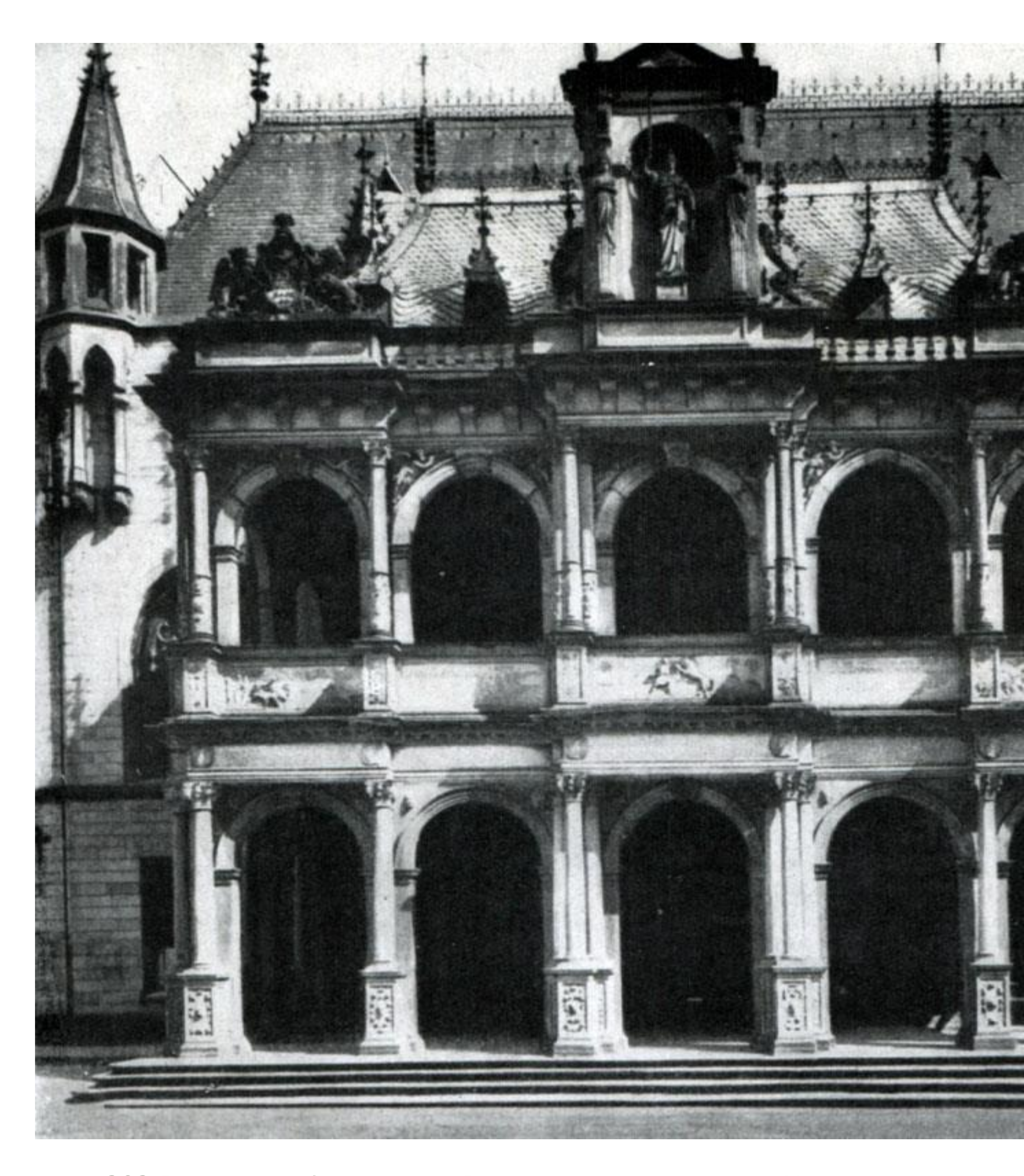
Как и в других западноевропейских странах, в Германии с начала 16 в. ведущую роль начинает играть светское зодчество. Жилой городской особняк, ратуша или торговый дом — таковы доминирующие в эту эпоху типы строений. В крупных немецких торговых городах, переживавших свой расцвет в начале 16 в., велось большое строительство.

Несмотря на многообразие форм немецкой архитектуры эпохи Возрождения, связанное с раздробленностью страны и наличием множества более или менее обособленных областей, в немецком зодчестве явственно выражены некоторые общие принципы. Традиции средневековой готической архитектуры не умирают в немецком зодчестве на протяжении всего столетия, накладывая свой отпечаток на образный строй ренессансных сооружений Германии.

В основу немецкой ренессансной постройки положены два принципа: утилитарной целесообразности в организации внутренних пространств и возможно большей выразительности и живописности внешних форм. План как организующее начало, в котором находит свое воплощение целеустремленная воля архитектора, отсутствует; он образуется как бы стихийно в зависимости от потребностей владельца и назначения дома. Выступы стены, различные по форме и размеру башни, фронтоны, зубцы, арки, лестницы, карнизы, слуховые окна, богато орнаментированные порталы, рельефно выступающие, резко очерченные о.брамления окон, полихромные стены создают совершенно своеобразное и чрезвычайно живописное впечатление. Особенное внимание уделяется оформлению интерьеров, которое по своему духу соответствует внешнему виду здания. Нарядные орнаментированные камины, богато разработанные стуковые потолки, облицованные деревом и нередко расписанные стены придают внутренним помещениям немецких домов ту живописность, которая уже в эту эпоху предвещает получивший широкое развитие на почве Германии в более позднее время барочный интерьер.

В немецкой архитектуре 16 в. в основном можно проследить два течения. Архитектура северо-западной Германии, Шлезвиг-Гольштейна, Мекленбурга, многих областей Пруссии в целом исходит из средневековых традиций и продолжает варьировать позднеготические формы, лишь приспособляя их к новым запросам. Лучшие постройки этого направления сосредоточиваются в Вестфалии и по Нижнему Рейну. Именно здесь складывается облик частного городского особняка и ратуши — Двух типов построек, нашедших в Германии особенно широкое применение. Здание ратуши обычно представляет собой прямоугольный каменный блок с чрезвычайно высокой крутой кровлей. Выходящий на улицу фасад по большей части непосредственно переходит в огромный ступенчатый фронтон, нередко занимающий более трети высоты здания. Этажи отделяются один от другого карнизами; фронтон завершается остроконечными шпилями или какими-либо иными украшениями. Плоскость стоны

разбивается многочисленными соединенными по два и по три окнами, узкие простенки между которыми покрыты рельефным или живописным орнаментом. Иногда фронтоны отсутствуют и заменяются крутой высокой крышей с многочисленными слуховыми окнами. Часто применяются разнообразные башни и выступы стены, которые придают всему зданию характер большой живописности и подвижности. Каждая из этих построек чрезвычайно индивидуальна, хотя и следует некоему общему идеалу.



илл.302 Вильгельм Фернуккен. Входная часть ратуши в Кельне. 1569-1573 гг.

В первую половину 16 в. своими общественными постройками, в особенности ратушей, выделяется город Кельн. Впоследствии к фасаду ратуши была сделана пристройка в форме двухъярусной арочной галлереи (1569—1573), где элементы классической ордерной архитектуры получили своеобразное истолкование. Образцом вестфальской архитектуры является цеховой дом в Мюнстере с трехэтажным нарядным фронтоном и многочисленными соединенными по четыре вместе окнами.

Во многих из северонемецких зданий начала и середины 16 в. можно наблюдать результаты воздействия нидерландской архитектуры. В это время в Германию приезжало множество нидерландских архитекторов, которые возводили целый ряд первоклассных построек. Наиболее ярким их образцом является ратуша в Эмдене, построенная в 1574—1576 гг. антверпенским архитектором Лауренсом ван Стеен-винкелем. Здание это, близко напоминая своими формами ратушу в Антверпене, в то же время отвечает господствующему в Германии стилистическому направлению. Здесь с особой силой сказывается идущее от готики стремление замаскировать плоскость стены и превратить ее в живописно разработанную поверхность. Ряд домов, в которых можно отметить черты нидерландского воздействия, сохранились также в Висмаре, где работало несколько нидерландских архитекторов, и в Вестфалии (группа вестфальских замков).

Второе течение в немецкой архитектуре 16 в. охватывает главным образом области южной Германии и ее главнейшие центры Ульм, Нюрнберг, Аугсбург. В постройках южной Германии выступают такие ренессансные черты, как гармоничность пропорций, упорядоченность плана и распределение архитектурных масс по горизонтали. Тяготение к живописности архитектурного построения, типичное для немецкого искусства 16 в., не пропадает и в этих зданиях, а сосуществует в них рядом с упомянутыми чертами. Так, несмотря на четкость членения стены, последняя и здесь не выявлена как конструктивная несущая часть здания, а продолжает трактоваться как поле для живописной

разработки. Башенки, выступы стены, фронтоны применяются и здесь, подчиняясь законам новой упорядоченности.

Так, общая композиция дворца Ландсгут в Баварии (1537—1543) строится по принципу расположения замкнутых пространств и галлереи вокруг удлиненного двора, окруженного колоннадой с полукруглыми арками. Создается впечатление большой четкости и ритмичности, которое в значительной мере распространяется также и на оформление внутренних помещений. Аналогичное явление встречаем мы в герцогском дворце в Мюнхене, где работали итальянские архитекторы.

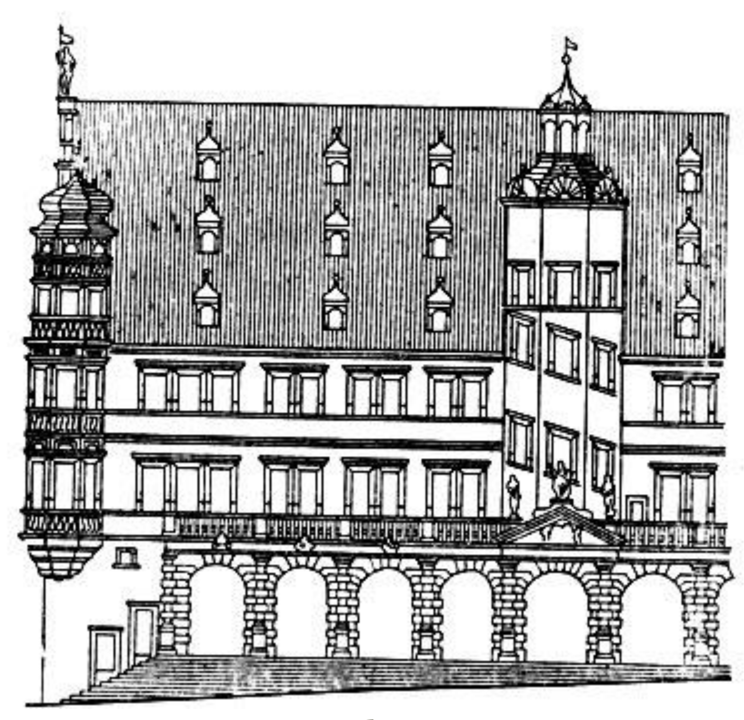
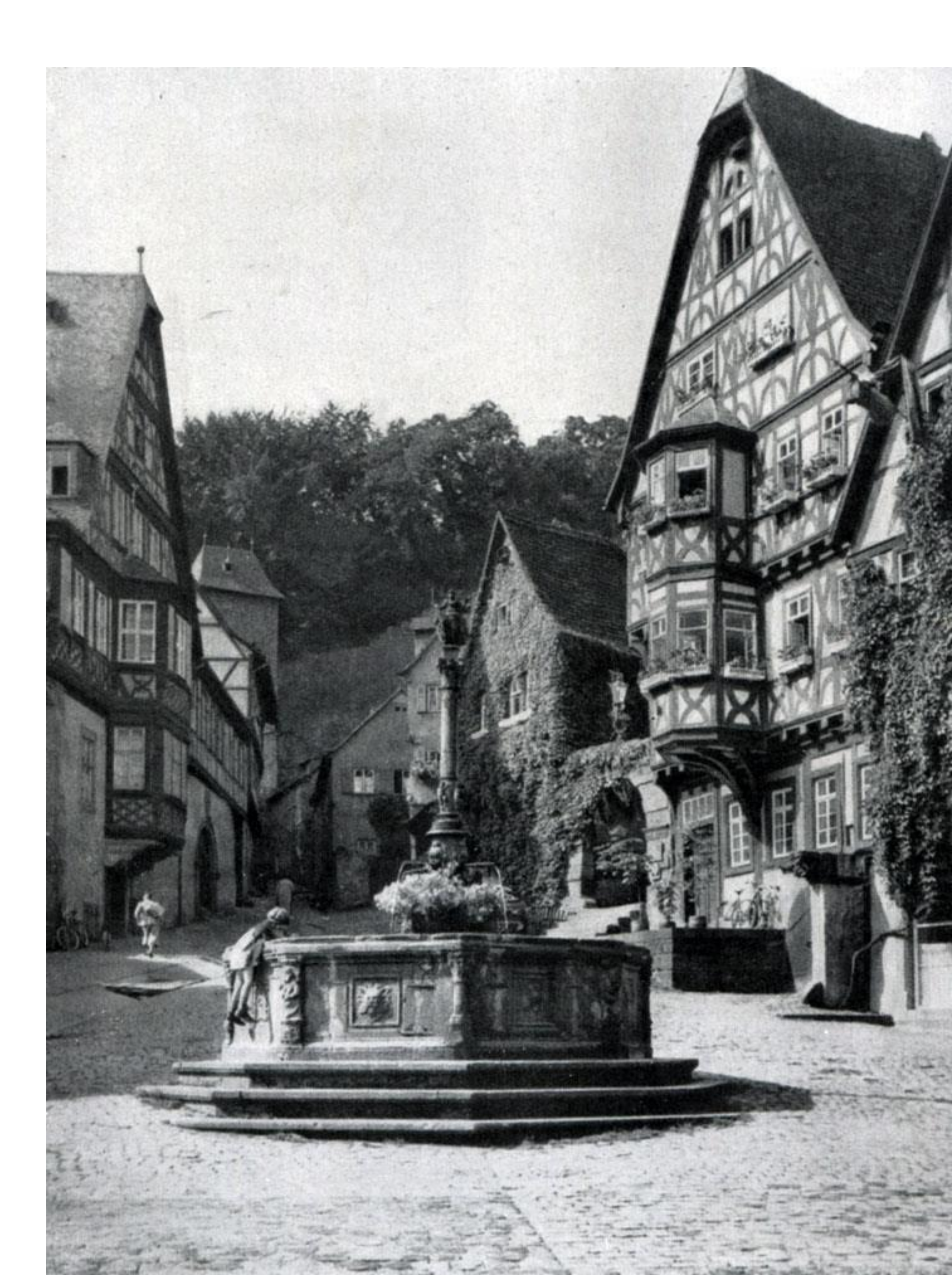


рис.стр.386. Ратуша в Ротенбурге. Начата в 1572 г. Фасад.



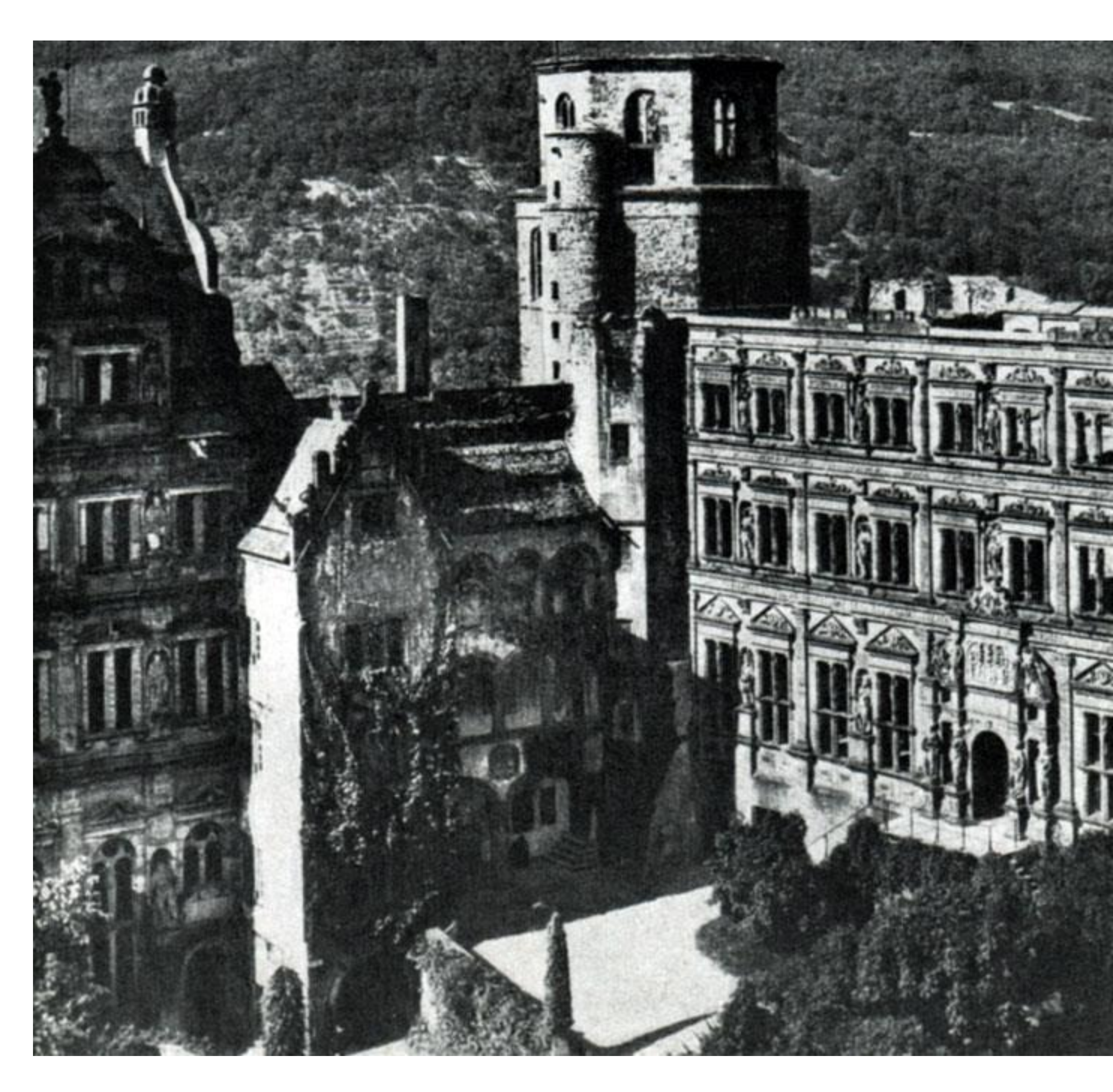
илл.301 Ратуша в Ротенбурге. Начата в 1572 г. Общий вид.



илл.300 Площадь в Мильтенберге. Дома 15 в. Фонтан 1583 г.

Правда, в южной Германии воздвигались здания более свободные по композиции, сохранявшие близость к старым традициям немецкого зодчества даже при применении новых архитектурных форм, например ратуша в Ротенбурге. Продолжалось использование фахверковых построек, в особенности в небольших городах, где они образуют привлекательные уголки в городской, застройке. Примером этого может служить украшенная старинным фонтаном маленькая площадь в Мильтенберге. Постепенно на протяжении всего 16 в. из названных направлений вырабатывается своеобразный стиль, который подготовляет создание барочных форм. Целый ряд таких чисто ренессансных моментов, как четкое деление фасада, упорядоченность и ритмичность в декорации (не говоря уже об антикизирующем орнаменте, колоннах, пилястрах и т. д.), укореняются ко второй половине века в созданиях многих зодчих. Параллельно нарастает тяготение к повышенной декоративности и нарядности, которое имеет много точек соприкосновения со средневековой архитектурой. Огромные богато декорированные ступенчатые фронтоны, нарядные украшенные скульптурой порталы, разнообразные по форме и размерам выступы стены, башни, лестницы, подчиняясь единству замысла, приобретают иной смысл. Большое значение получают окруженные галлереями и ренессансными колоннадами внутренние дворы. Примерами могут служить памятники юго-западной Германии— так называемый Фрауэнхаус в Страсбурге (1579 —1585) и замок в Штутгарте с замечательными трехэтажными галлереями, окружающими внутренний двор. В знаменитом Гейдельбергском замке (1556—1559) дается особенно яркое воплощение этого стиля. Фасад сплошь заполнен предельно живописной декорацией, не оставляющей ни единого участка стены свободным. Однако часто посаженные окна, обрамленные богатым ренессансным орнаментом, статуи в нишах, пилястры, рустика, нарядный декорированный скульптурой портал в целом подчинены строго ритмическому членению и правильным, четким

пропорциям (отделка здания, по-видимому, принадлежит Петеру Флеттнеру, ок. 1485—1546). В 1533—1535 гг. виттенбергскими курфюрстами была предпринята постройка замка в Торгау (строитель — архитектор Конрад Кребс), в которой проявляется редкое для немецких зданий единство архитектурного массива, центр которого выделяется огромной лестничной башней. В плане здесь обнаруживается большая четкость в распределении внутренних помещений, которые не нанизываются случайно одно за другим, а следуют определенному замыслу. В этом же стиле создается целый ряд замков и особняков по всей Германии, в том числе в крупных городах — Нюрнберге, Бремене, Любеке и других.



илл.303а Замок курфюрста Отто Генриха в Гейдельберге. Начат в 1556-1559 гг. Общий вид.



илл.303б Замок курфюрста Отто Генриха в Гейдельберге. Фрагмент фасада. См. илл. 303 а.

Непрерывно растущая склонность к пышному и богатому оформлению интерьера с особенной силой дает о себе знать в церковном строительстве. Антикизирующий орнамент, массивные колонны, заменившие пучки колонн средневековых соборов, в некоторых церквах сочетаются с готическими арками, свободные пространства стены заполняются сплошь живописной декорацией (Мюнхен, церковь св. Михаила).

Во второй половине 16 в. в Германии выдвигается несколько крупных архитекторов. Во главе страсбургской школы архитекторов, распространившей свое влияние по всей Германии, стоял архитектор и теоретик Вендель Диттерлейн (1550—1599), участвовавший в постройке Фрауэнхауса в

Страсбурге и явившийся одним из проводников классического стиля на почве Германии (им написана книга «Architektura», посвященная разбору античных ордеров, законов перспективы и т. д.). Диттерлейн имел много учеников и пользовался большой известностью. Рядом с ним в Страсбурге выступает Ганс Штох, принимавший участие в постройке Гейдельбергского замка. Близкой к страсбургской школе была возникшая в середине 16 в. школа архитекторов в Штутгарте (главным образом Георг Берг и его ученики).

* * *

В критический период немецкой истории, в конце 15 в., начинает свою деятельность величайший художник Германии Альбрехт Дюрер.

Дюрер принадлежал к числу тех гениальных людей-творцов, которые приходят в годы великого брожения идей, знаменующего собой переход к новому историческому этапу, и своим творчеством формируют до того хаотическ разбросанные и стихийно возникавшие отдельные прогрессивные явления в целостную систему взглядов и художественных форм, со всей полнотой выражающих содержание эпохи и открывающих новую ступень национальной культуры. Дюрер был одним из тех универсальных людей Возрождения, о которых Энгельс сказал, что они живут всеми интересами своего времени. Не примыкая ни к одной политической группировке в революционной борьбе, Дюрер всей направленностью своего искусства стал во главе того мощного культурного движения, которое боролось за свободу человеческой личности. Все его творчество было гимном человеку, его телу и духу, силе и глубине его интеллекта. В этом смысле Дюрера можно рассматривать как одного из крупнейших гуманистов Возрождения. Однако созданный им образ человека глубоко отличен от итальянского идеала, идеала Леонардо да Винчи и Рафаэля. Дюрер был немецким художником, и творчество его глубоко национально. Он любил людей своей родины, и созданный им обобщенный идеал воспроизводил облик того

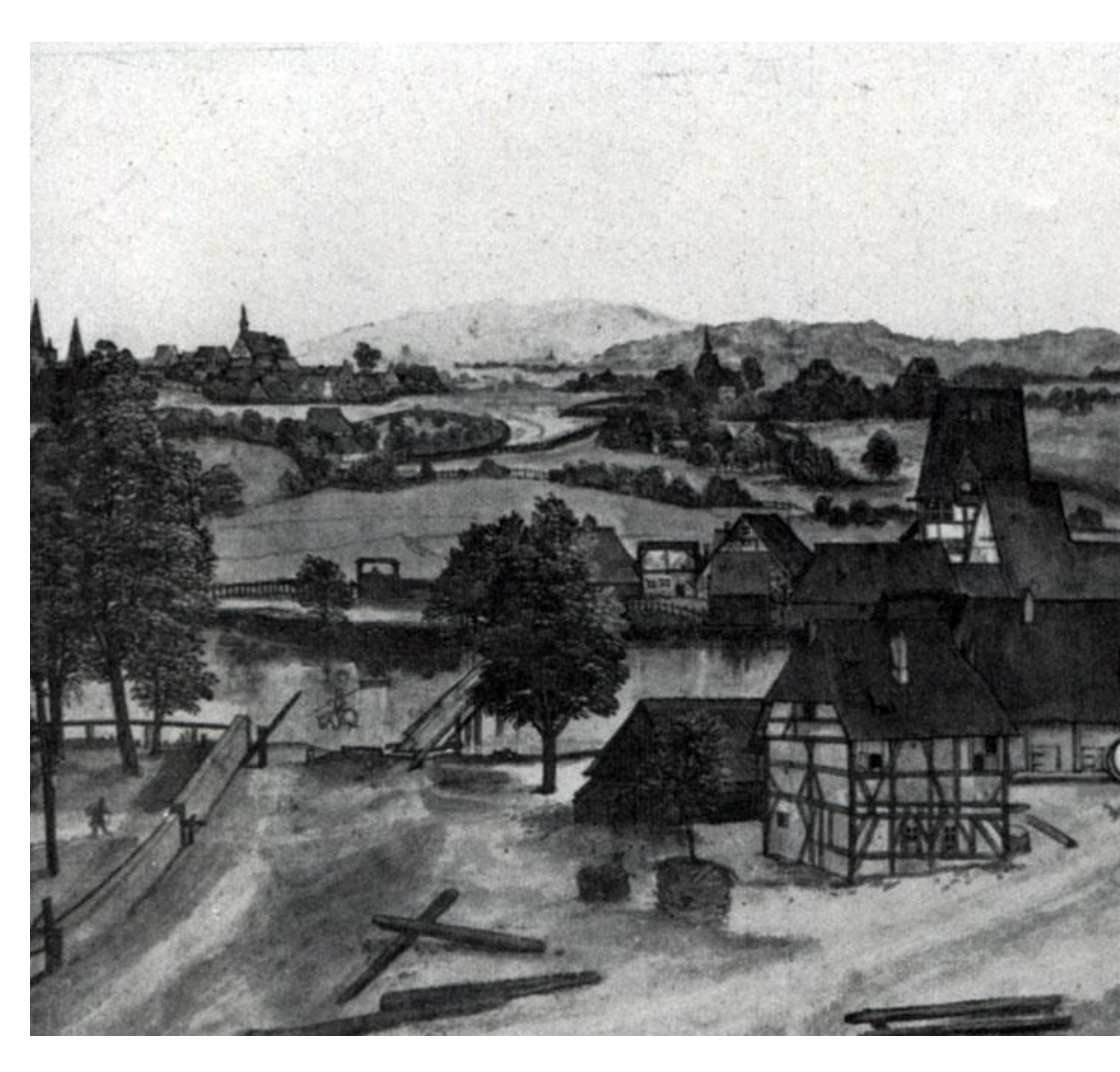
человека, которого он видел около себя, — сурового, мятежного, исполненного внутренней силы и сомнений, волевой Энергии и мрачного раздумья, чуждого спокойствию и ясной гармонии. Оттого. Дюрер, несмотря на величайшие старания и упорную работу, никогда не достиг в своих образах гармонического идеала красоты леонардовских героев. Как и другие мыслители его родины, он нередко облекал свои мысли в аллегорическую форму; часто порождения его творческой фантАзии бывали угловатыми, напряженными, противоречивыми и идеи его находили для себя воплощение в усложненном художественном языке.

Главным учителем Дюрера в его исканиях была природа. Многое почерпнул он также, изучая классические образы античности и итальянского Возрождения. О любви и внимании художника к природе говорят его упорные зарисовки с натуры— человеческого лица и тела, животных, растений, пейзажей, а также его теоретические занятия по изучению человеческой фигуры, которым он посвятил целый ряд лет. Вряд ли чему-нибудь существенному, кроме техники живописи, мог он выучиться у своего учителя Вольгемута, лишенного всякой возвышенности и глубины.

Альбрехт Дюрер родился в 1471 г. в Нюрнберге в семье ремесленника — золотых дел мастера. Отец Дюрера был родом из Венгрии. Первоначальное художественное обучение Дюрер получил у своего отца; в 1486 г. он поступил в мастерскую Вольгемута. К 1490—1494 гг. относится его путешествие по южной Германии и Швейцарии, в 1494—1495 гг. он посетил Венецию. Первыми работами, дошедшими до нас, являются рисунки, гравюры и несколько живописных портретов. Самая ранняя из них — это выполненный серебряным карандашом рисунок — «Автопортрет» (1484; Вена). Это полудетское произведение определяет многое типичное для Дюрера. Рисунок еще лишен уверенности, но острота характеристики уже налицо. Несмотря на присутствие некоторых деталей, типичных для позднеготического искусства, в частности нарочито наглядного, как бы «рассказывающего» жеста, уже в какой-то мере выявлена индивидуальность человека. В

тонком, нервном лице тринадцатилетнего мальчика с умным серьезным взглядом, в его изящной худенькой руке узнаются черты благородного облика будущего Художника.

Глубоким чувством природы пронизаны акварельные пейзажи Дюрера, очевидно, относящиеся к началу 1490-х гг., выполненные им во время прогулок вокруг Нюрнберга, во время поездки в южную Германию и Швейцарию и по дороге в Венецию. Эти рисунки молодого художника, только что вышедшего из почти средневековой по своему характеру мастерской полуремесленного учителя, говорят о новой эпохе немецкого и даже всего европейского искусства. Сохраняя Элементы несколько наивной топографичности панорамного порядка, они обладают явно выраженным ощущением целостности образа природы, совершенно незнакомого художникам 15 в. Дюрер в них в значительной мере свободен от общепринятых эстетических условностей эпохи, далеко опережая в этом смысле свое время. В этих свежих живых зарисовках не ощущается никакого посредника между человеком и природой; они воплощают свободное чувство красоты мира, его смелое принятие мыслящей личностью. Чрезвычайно новы они и своей свободной манерой акварельного письма, основанной на продуманной целостности цвета, и разнообразием композиционных построений. Таковы «Вид Иннсбрука» (1494—1495; Вена), «Заход солнца» (ок. 1495 г.; Лондон), «Вид Триента» (Бремен), «Пейзаж во Франконии» (Берлин).



илл.316а Дюрер. Пейзаж с изображением мастерской по изготовлению проволоки. Гуашь, акварель. Ок. 1494 г. Берлин. Гравюрный кабинет.



илл.316б Дюрер. Три крестьянина. Гравюра на меди. Ок. 1497 г.

По возвращении из Венеции Дюрер выполнил ряд гравюр на меди и на дереве (на меди — «Продажная любовь», 1495—1496, «Св. семейство с кузнечиком», ок. 1494—1496 гг., «Три крестьянина», ок. 1497 г., «Блудный сын», ок. 1498 г.; гравюры на дереве — «Геркулес», «Мужская баня»), в которых со всей ясностью определились искания молодого мастера. Гравюры эти, даже в тех случаях, когда они содержат религиозные, мифологические или аллегорические сюжеты, в первую очередь представляют собой жанровые сцены с ярко выраженным локальным характером. Во всех них присутствует современный Дюреру живой человек, нередко крестьянского типа, с характерным, выразительным лицом, одетый в костюм того времени и окруженный точно переданной обстановкой

или ландшафтом определенной местности. Большое место уделено бытовым деталям. Но, так же как в пейзажных акварелях, мелочи нигде не заслоняют главного. Всюду на первом месте человек, а все остальное играет роль его окружения. Здесь впервые обнаруживается интерес Дюрера к обнаженному телу, которое он передает с большим знанием, точно и правдиво, выбирая в первую очередь некрасивое и характерное.

Этими гравюрами открывается блестящая плеяда графических работ Дюрера, одного из величайших мастеров гравюры в мировом искусстве. Художник теперь свободно владеет резцом, применяя острый, угловатый и нервный штрих, с помощью которого создаются извилистые, напряженные контуры, пластически лепится форма, передаются свет и тени, строится пространство. Фактура этих гравюр с их тончайшими переходами серебристых тонов отличается удивительной красотой и разнообразием.



илл.314 Дюрер. Четыре всадника. Иллюстрация к «Апокалипсису». Гравюра на дереве. 1498 г.

Первой крупной работой Дюрера была серия гравюр на дереве большого формата из пятнадцати листов на тему Апокалипсиса (напечатано в двух изданиях с немецким и латинским текстом в 1498 г.)(*По обыкновению того времени доски для гравюр на дереве резал не сам художник, а специалисты-резчики. Но высокое мастерство гравюр Дюрера дает основание предполагать, что он собственноручно наносил рисунок на доску и пристально следил за работой резчика.*). Это произведение несет в себе сложное сплетение средневековых воззрений с переживаниями, вызванными бурными общественными событиями тех дней. От средневековья в них сохраняются аллегоричность, символизм образов, запутанность сложных богословских понятий, мистическая фантастика; от современности — общее чувство напряженности и борьбы, столкновения духовных и материальных сил. В аллегорические сцены введены образы представителей разных сословий немецкого общества, живые реальные люди, исполненные страстных и тревожных переживаний и активного действия. Особенно выделяется знаменитый лист с изображением четырех апокалиптических всадников с луком, мечом, весами и вилами, которые повергли ниц бежавших от них людей — крестьянина, горожанина и императора. Это изображение явно связано с современной Дюреру жизнью: несомненно, что четыре всадника символизируют в представлении художника разрушительные силы — войну, болезни, божественное правосудие и смерть, не щадящие ни простых людей, ни императора. Эти листы, покрытые причудливым извилистым орнаментом линий, пронизанные горячим темпераментом, захватывают яркой образностью и силой фантАзии. Чрезвычайно значительны они и своим мастерством. Гравюра поднята здесь на уровень большого, монументального искусства.

В 1490-е гг. Дюрер выполнил ряд значительных живописных работ, из которых особенный интерес представляют портреты: два портрета отца (1490; Уффици и 1497; Лондон); «Автопортреты» (1493; Лувр и 1498; Прадо), «Портрет

Освальта Крелля» (1499; Мюнхен). В этих портретах утверждается совершенно новое, до тех пор незнакомое немецкому искусству отношение к человеку. Человек интересует художника сам по себе, вне всяких побочных идей религиозного порядка, причем в первую очередь — как конкретная личность. Портреты Дюрера неизменно остро индивидуальны. Дюрер фиксирует в них то неповторимое, частное, характерное, что заключено в каждой человеческой личности. Моменты обобщающей оценки сквозят только в их особой напряженности, нервности, известном внутреннем беспокойстве — то есть качествах, отражающих состояние мыслящего человека в Германии в то сложное, полное трагизма и неустоявшихся исканий время. Привычка к пристальному изучению частностей натуры, свойственная позднеготическим мастерам, претворяется Дюрером в особую остроту характеристики модели, получившую подлинно реалистическую направленность. Это прекрасно видно в портрете отца 1497 г., где мастерски переданы старческие складки и морщины лица и дряблой шеи, жидкие пряди седеющих волос, тяжелые складки простой суконной одежды. Все это нужно художнику для того, чтобы охарактеризовать данного конкретного человека—ремесленника, прожившего нелегкую жизнь, наложившую печать усталости на его лицо, но сохранившего живость, которая ощущается в его взгляде.

Чрезвычайно интересны автопортреты художника. В более раннем из них — луврском автопортрете 1493 г.— налицо еще известные архаизмы. Это прежде всего типичный для позднеготических портретов нарочитый жест руки, которая держит веточку чертополоха, символизирующую мужскую верность, угловатость пальцев с отставленным мизинцем, дробность складок. Но правдивость, с которой художник передает собственное лицо, позволяет узнать черты того же тонкого, нервного человека, которые проступали в детском автопортрете в 1484 г., а теперь вырисовываются в облике двадцатидвухлетнего юноши. В автопортрете 1498 г. (Прадо) обнаруживаются уже основы творчества сложившегося мастера. Художник создает здесь портрет-картину, разрабатывая ее композицию подобно итальянским

живописцам. С этой целью он помещает позади фигуры вертикальные линии окна и ниши, вводит в фон кусочек типично ренессансного пейзажа, добиваясь общего впечатления упорядоченности; он красиво располагает монументальные складки одежды и как бы строит саму фигуру. Привычному образу на этот раз придан несколько иной оттенок. Перед нами уже не скромный мальчик-ремесленник, а зрелый, исполненный чувства собственного достоинства человек, нарядно одетый и эффектно причесанный, с рассыпающимися по плечам прядями круто завитых волос.

Портрет Освальта Крелля открывает собой оставленную Дюрером блестящую галлерею портретов современников. Чрезвычайно типично для его портретных образов асимметричное, некрасивое, полное сосредоточенной мысли лицо Крелля с вертикальной складкой между бровей, энергичным волевым подбородком, несколько мрачным и тяжелым выражением глаз.

Около 1496 г. создано первое значительное живописное произведение Дюрера на религиозный сюжет — так называемый Дрезденский алтарь, среднюю часть которого занимает сцена поклонения Марии младенцу Христу, а на боковых створках расположены фигуры святых Антония и Себастьяна. Здесь можно отметить все те же черты; некоторые пережитки стиля 15 в., выражающиеся в неправильностях перспективы, в резких, заостренных контурах, нарочитой уродливости младенца, и одновременно — повышенное внимание к образу живого мыслящего человека с характерным индивидуальным лицом.

Эти первые картины Дюрера отличаются известной жесткостью живописной манеры. В них господствуют графический, дробный рисунок, ясные, холодные локальные тона, четко отделенные один от другого, несколько сухая манера тщательного, сглаженного письма.

1500 г. оказывается переломным в творчестве Дюрера. Страстно ищущий правды с первых творческих шагов в

искусстве, он приходит теперь к сознанию необходимости отыскания тех законов, по которым впечатления от натуры должны претворяться в художественные образы. Внешним поводом для начатых им исследований послужила состоявшаяся около этого времени и произведшая на него неотразимое впечатление встреча с итальянским художником Якопо де Барбари, который показал ему научно построенное изображение человеческого тела. Дюрер жадно ухватывается за сообщенные ему сведения. Тайна классического идеала человеческой фигуры с этой минуты не дает ему покоя. Работе над овладением ею он посвятил многие годы, впоследствии подведя итоги в известных трех «Книгах о пропорциях», над составлением которых он трудился начиная с 1515 г. более десяти лет.

Первым образным воплощением этих исканий служит прославленный автопортрет 1500 г. (Мюнхен, Пинакотека), одно из самых значительных произведений художника, знаменующее его полную творческую зрелость.


1500
Albertus Durerus Noricus

илл.315 Дюрер. Автопортрет. 1500 г. Мюнхен, Старая пинакотека.

Из этого портрета исчезают все элементы наивной повествователъности; он не содержит никаких атрибутов, деталей обстановки, ничего побочного, отвлекающего внимание зрителя от образа человека. В нейтральном фоне четко вырисовывается подчиненная форме треугольника повернутая прямо в фас человеческая полуфигура. В основу изображения положено стремление к обобщенности образа, упорядоченности, внешней и внутренней уравновешенности; индивидуальный облик подчинен заранее обдуманному идеальному представлению. Однако величайшая творческая честность Дюрера и никогда не изменяющая ему искренность заставляют его внести и в этот образ оттенок беспокойства и тревоги. Легкая складка между бровей, сосредоточенность и подчеркнутая серьезность выражения придают лицу налет едва уловимой грусти. Беспокойны полные динамики дробно вьющиеся пряди волос, обрамляющие лицо; тонкие выразительные пальцы рук как будто нервно движутся, перебирая мех воротника.

Искания Дюрера выливаются в форму экспериментальных занятий. В период между 1500 и 1504 гг. он выполнил ряд рисунков обнаженной человеческой фигуры, прообразом для которых служили античные памятники. Цель этих рисунков — нахождение идеальных пропорций мужского и женского тела. Художественным воплощением результатов изысканий Дюрера является гравюра на меди 1504 г. «Адам и Ева», в которую прямо перенесены фигуры из штудийных рисунков. Они лишь помещены в сказочный лес и окружены животными.

Чрезвычайно характерно для Дюрера то, что в свои законченные художественные произведения, наиболее полно воплощающие его мировоззрение, он только в редчайших единичных случаях включает идеальную фигуру человека, найденную им в теоретических рисунках. Как правило, здесь господствует далекий от классических норм индивидуальный

человек, воспроизведенный со всей остротой художником-наблюдателем. Об этом прежде всего свидетельствуют две гравюры на меди, созданные около 1500 г., — «Морское чудо» (ок. 1500 г.) и «Немезида» (ок. 1501/02 г.), замечательные по глубине образной содержательности и по виртуозному художественному мастерству. В обоих листах главенствует некрасивая, но полная жизни фигура обнаженной женщины. «Морское чудо» по теме восходит к народной сказке, образ «Немезиды», по-видимому, заимствован художником из поэмы Полициано «Манто». В обе гравюры Дюрер вносит местный колорит, используя в качестве фона изображение средневекового немецкого городка в гористом пейзаже, близкого к тем, которые он зарисовывал во время своих поездок по югу Германии. «Немезида» воплощает определенный философский замысел, несомненно связанный с событиями тех дней; фигура женщины весьма далекая от классического идеала, с сильно развитой мощной мускулатурой и большим животом много рожавшей матери, претворена в монументальный образ крылатой богини— Судьбы, парящей над Германией. Величавость этой стоящей на сфере фигуры с огромными крыльями, распростертыми за ее плечами, вырисовывающейся на светлом фоне безоблачного неба, контрастирует с мелочной дробностью пейзажа, словно усыпанного домиками, деревьями и скалами. В одной руке женщина держит драгоценный золотой фиал, в другой — конную сбрую: предметы, намекающие на различие в судьбе людей разных сословий.

К этому времени Дюрер приобретает широкую известность. Он сближается с кругом немецких ученых-гуманистов— В. Пиркгеймером и другими. В полную силу разворачиваются его научные занятия. Подобно Леонардо да Винчи, Дюрер интересовался самыми разнообразными научными вопросами. С юных лет и в течение всей своей жизни он обращался к изучению растений и животных (сохранился целый ряд его чудесных рисунков с изображениями различных трав, цветов и зверей), занимался он также изучением строительного дела и фортификации.

Около 1500 г. Дюрер выполнил несколько монументальных заказных работ. Паумгартнеровский алтарь, «Оплакивание Христа» (оба в Мюнхенской Пинакотеке), «Поклонение волхвов» 1504 г.; Флоренция, Уффици) являются первыми в немецком искусстве религиозными композициями чисто ренессансного характера. Как и во всех произведениях Дюрера, в этих картинах со всей силой сказывается интерес художника к живому человеку, к его душевному состоянию. Полны жизни и пейзажные фоны. И если центральная сцена Паумгартнеровского алтаря («Рождество»), так же как и «Оплакивание Христа», еще несколько перегружены и не свободны от известных условностей (вроде традиционных мелких фигурок заказчиков), то созданное на несколько лет позже флорентийское «Поклонение волхвов» производит впечатление упорядоченности. Небольшое число фигур скомпоновано в живую группу, и все изображение представляет собой исполненную лирического чувства жанровую сцену. Совершенно по-новому трактованы образы святых Георгия и Евстафия на створках Паумгартнеровского алтаря — портреты двух братьев из семьи Паумгартнер. В образах святых воинов представлены люди той эпохи, мужественные и сильные, без малейшего намека на благочестивость. Лишь наличие определенных атрибутов дает представление о том, что это изображения святых.

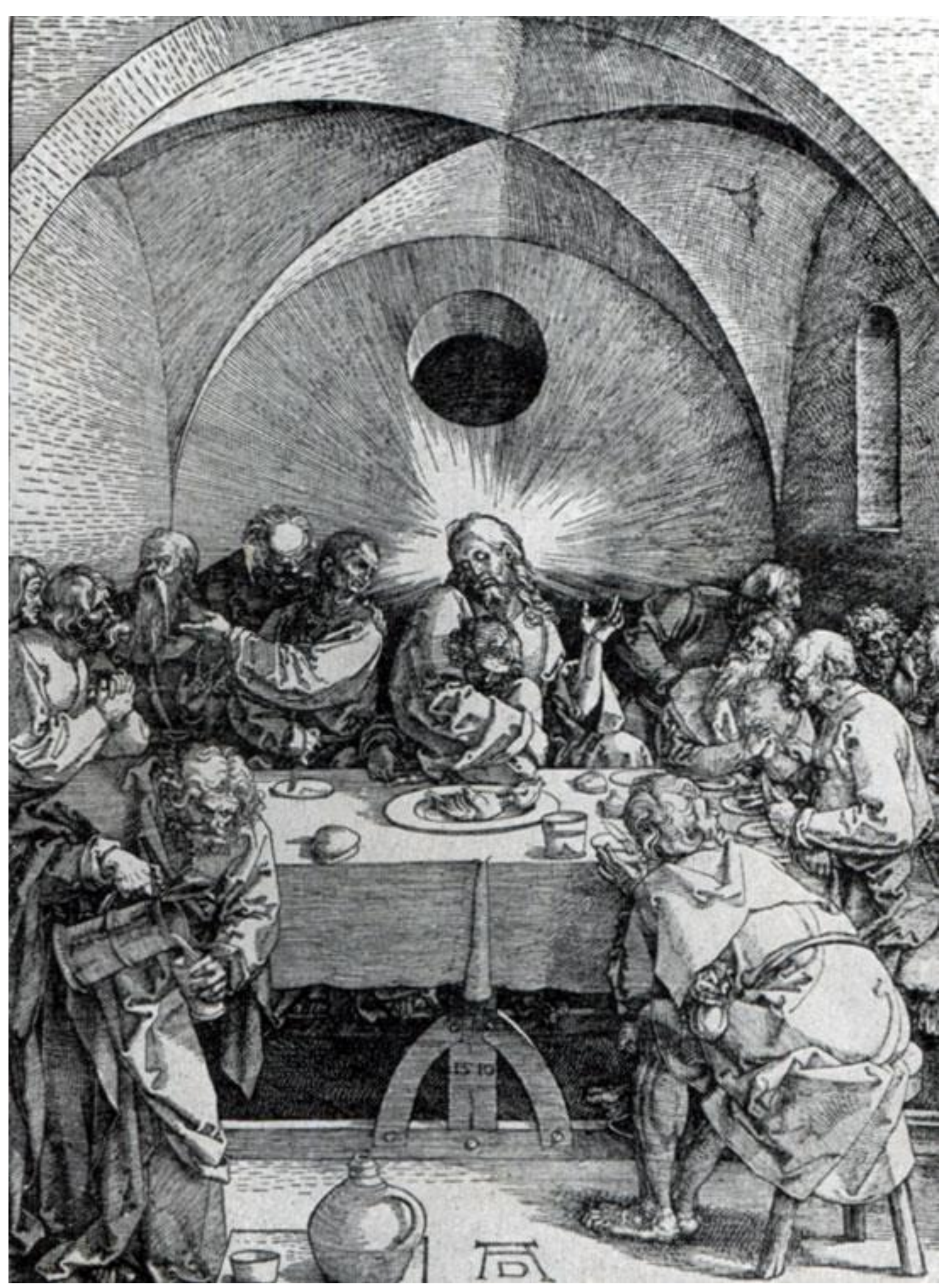


илл.317 Дюрер. Св. Евстафий (возможно, портретное изображение одного из братьев Паумгартнер). Фрагмент створки Паумгартнеровского алтаря. Ок. 1500 г. Мюнхен, Старая пинакотека.

В эти же годы Дюрер начинает работу над тремя большими сериями гравюр на дереве (так называемые «Малые» и «Большие» страсти Христа и серия сцен из жизни Марии), которые были закончены им значительно позже. Все три серии в 1511 г. вышли в свет в виде книг с печатным текстом в издании самого Дюрера.



илл.319 Дюрер. Праздник четок. 1506 г. Прага, Национальная галлерея.



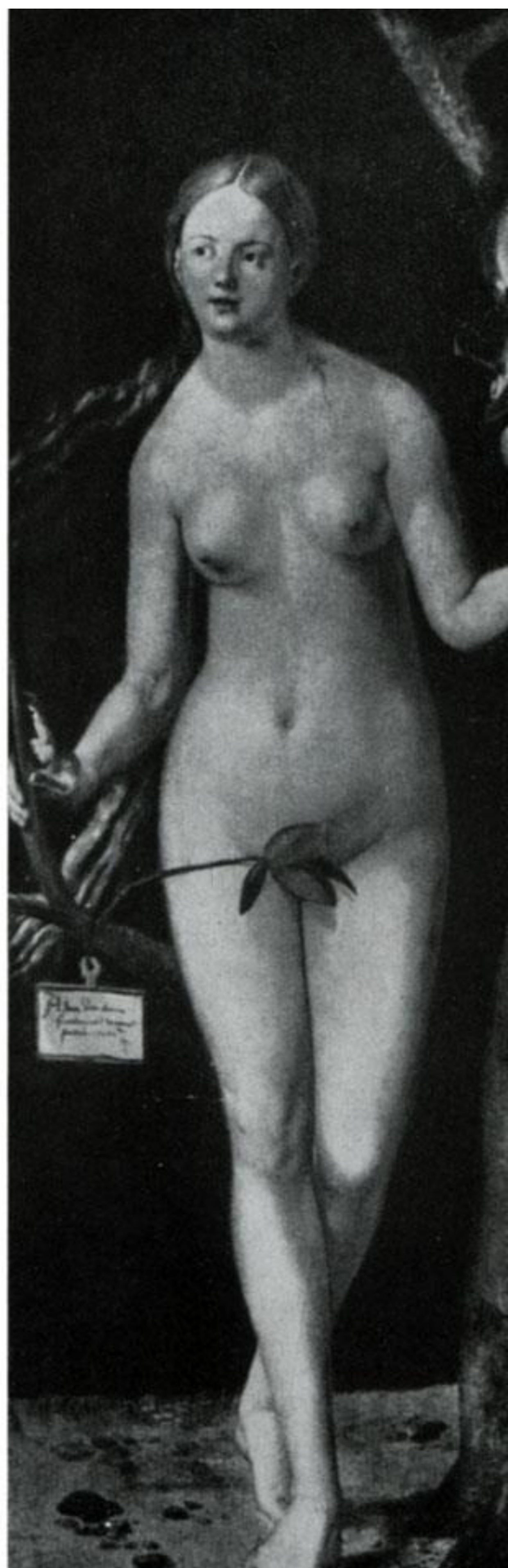
илл.320а Дюрер. Тайная вечеря. Из цикла «Большие страсти Христа». Гравюра на дереве. 1511 г.



илл.320б Дюрер. Встреча Иоакима и Анны у Золотых ворот. Из цикла «Жизнь Марии». Гравюра на дереве. 1504 г.

К 1506—1507 гг. относится вторая поездка Дюрера в Венецию. Прошедший Значительный путь творческих исканий, зрелый художник теперь мог более сознательно воспринять впечатления от искусства итальянского Ренессанса. Произведения, созданные Дюрером непосредственно после этой поездки,— единственные работы мастера, близкие по своим изобразительным приемам к классическим итальянским образцам. Таковы исполненные покоя и гармонии две картины на религиозную тематику—«Праздник четок» (1506; Прага) и «Мадонна с чижиком» (1508; Берлин), «Портрет венецианки», (1506; Берлин) и «Адам и Ева» (1507; Прадо). Из более поздних вещей те же черты сохраняет «Мадонна с младенцем»

(1512; Вена). Всем этим картинам присущи, по существу, чуждые Дюреру образная успокоенность, равновесие композиционных построений, плавность округлых контуров, сглаженность пластической обработки форм. Особенно характерны в этом смысле мадридские «Адам и Ева». Из этих образов исчезла всякая угловатость и нервность обычных дюреровских фигур. Нет в них и ничего индивидуального, неповторимого. Это идеальные изображения прекрасных человеческих созданий, построенные по принципам классического канона, говорящие о высшей человеческой красоте, основанной на гармонии телесного и духовного начала. Жесты их отличаются сдержанностью и изяществом, выражение лиц — мечтательностью. Все лишнее удалено из этих картин, в них нет даже намека на былую дробность и перегруженность деталями. Те же качества отличают и берлинский «Портрет венецианки». Изменяются и живописные приемы художника; сглаживаются переходы между границами красочных оттенков, тени мягко скользят по округлым формам, линейные контуры стушевываются, отступая на второй план.



илл.318а,б Дюрер. Адам и Ева. 1507 г. Мадрид, Прадо.

Этот стиль не становится господствующим в последующем творчестве Дюрера. Художник скоро возвращается к обостренным, ярко индивидуализированным образам, пронизанным драматизмом и внутренней напряженностью. Однако теперь Эти свойства получают новое качество. После всех проведенных Дюрером теоретических изысканий, после глубоко пережитых и переработанных в собственном творчестве впечатлений от памятников итальянского Возрождения его реализм поднимается на новую, более высокую ступень. Зрелые и поздние картины и гравюры Дюрера приобретают черты большой обобщенности и монументальности. В них значительно ослабевает связь с позднеготическим искусством и усиливается подлинно гуманистическое начало, получившее глубоко философскую интерпретацию. В 1513—1514 гг. Дюрер создал ряд произведений, знаменующих вершину его творчества. Это в первую очередь три гравюры на меди, знаменитые «Всадник, смерть и дьявол» (1513), «Св. Иероним» (1514) и «Меланхолия» (1514). Маленький лист станковой гравюры трактуется в этих работах как большое монументальное произведение искусства. Сюжетно эти три гравюры не связаны между собой, но они составляют единую образную цепь, так как тема их одна; все они воплощают образ человеческого разума, каждая — несколько в ином плане.


S.1513

илл.321 Дюрер. Всадник, смерть и дьявол. Гравюра на меди. 1513 г.



илл.322 Дюрер. Св. Иероним в келье. Гравюра на меди. 1514 г.


MELENCOLIA§I

илл.323 Дюрер. Меланхолия. Гравюра на меди. 1514 г.

Первый лист— «Всадник, смерть и дьявол» — подчеркивает волевое начало в человеке. Одетый в кольчугу и шлем, вооруженный мечом и копьем, сильный и спокойный всадник едет на мощном коне, не обращая внимания на уродливого дьявола, который силится удержать его коня, на страшную смерть, показывающую ему символ времени — песочные часы, на то, что под ногами лошади на земле лежит человеческий череп. Поступь коня неудержима и уверенна, лицо человека исполнено воли и внутренней сосредоточенности.

«Св. Иероним» воплощает образ ясной человеческой мысли. В комнате, тщательно воспроизводящей обстановку немецкого дома 16 в., за рабочим столом сидит старец с окруженной светлым ореолом головой. Из окна льются солнечные лучи, наполняющие комнату серебристым светом. Царит невозмутимая тишина. На поду дремлют укрощенный лев и собака.

Наиболее впечатляющий образ создан в третьей гравюре — прославленной «Меланхолии». В этом листе сильнее всего выступает символическое начало, давшее повод для самых разнообразных толкований со стороны ученых многих поколений. В настоящее время трудно сказать точно, какой смысл вкладывал Дюрер во все представленные здесь предметы, атрибуты средневековой науки и алхимии, что обозначают многогранник и сфера, весы и колокол, рубанок и зазубренный меч, песочные часы, спящая собака, цифры на доске, пишущий грифелем амур; как толковал художник традиционное для аллегории Меланхолии изображение планеты Сатурн. Но образ мощной женщины — крылатого гения, погруженной в глубокое сосредоточенное раздумье, настолько значителен, настолько пронизан ощущением безграничной силы человеческого духа, что все эти детали отодвигаются на второй план, а на первое место выступает гуманистическое начало. Характерно, что внешнее спокойствие этого образа не скрывает за собой внутреннего

покоя. Сосредоточенный взгляд Меланхолии, выражающий состояние тяжелого раздумья, беспокойный ритм складок ее одежды, мир фантастических атрибутов, который обступает ее со всех сторон,— все это чрезвычайно типично для эстетики немецкого Возрождения. Только в гравюре «Св. Иероним», где художник создает представление о мире научного мышления, царствует гармония. Человек действия — всадник — показан окруженным опасностями, а размышления крылатого гения исполнены тревоги и скорби. Наиболее сильной стороной этих листов является то, что философское обобщение и символика облечены в них в подлинно реалистические формы. Каждая из гравюр — это не только плод могучего художественного воображения, но и результат пристального изучения натуры. Например, фигура коня в листе «Всадник, смерть и дьявол» возникла на основании натурных зарисовок лошадей и работы над идеальными пропорциями лошади. В том же листе мы находим тщательно выполненные изображения травы, кустов и почвы. Комната св. Иеронима является великолепной штудией с натуры, показывая Дюрера как блестящего художника интерьера и натюрморта, раскрывая его мастерство в передаче света и воздуха. В «Меланхолии» со всей силой воплощается проникновенность его как психолога.

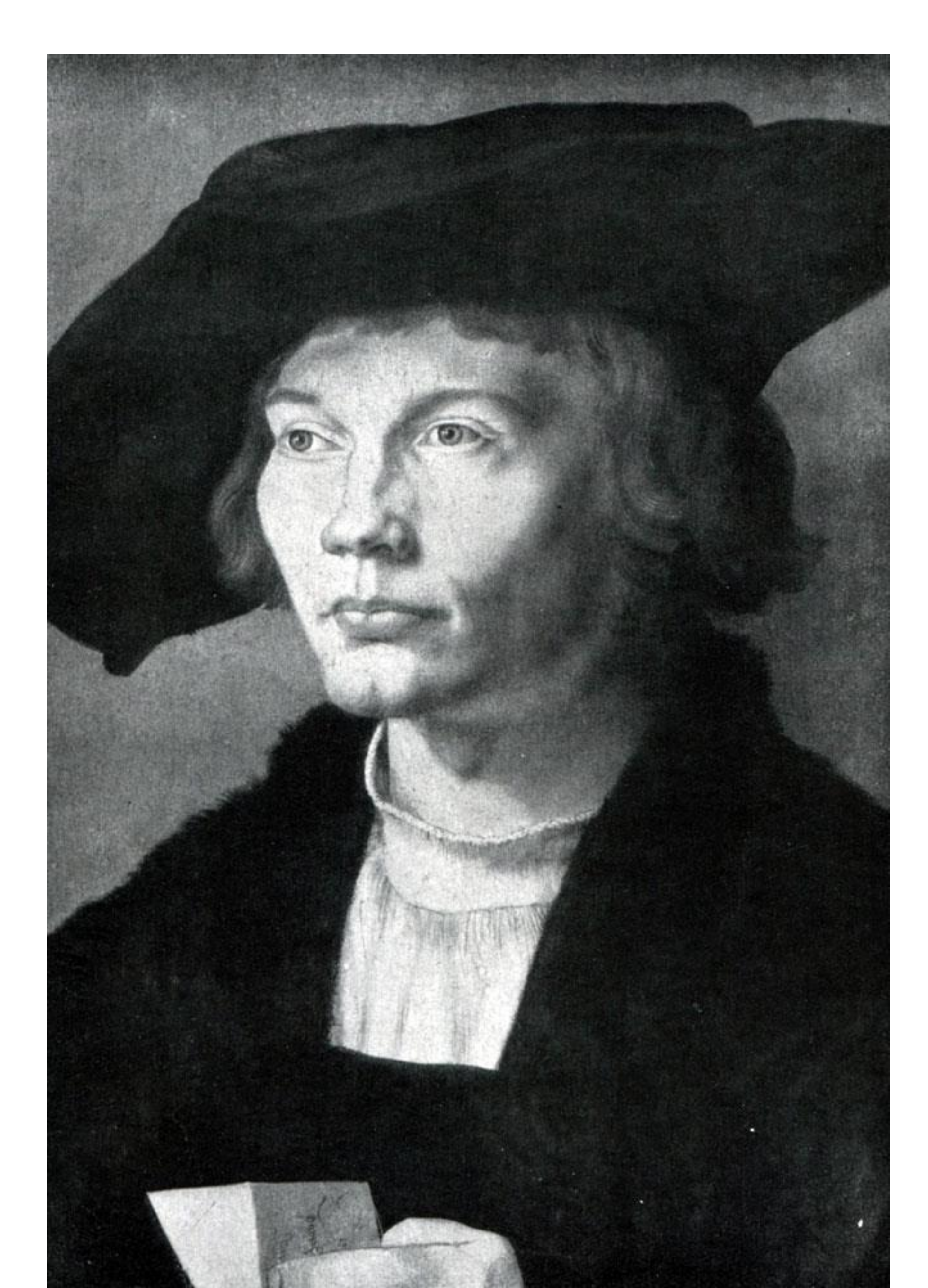
Эти обобщающие философские образы явились итогом многолетних размышлений художника, свидетельствуя о его глубочайшем знании человека и жизни.

Деятельность Дюрера в эти зрелые годы продолжает быть весьма разнообразной. Он выполняет множество портретов в живописи, гравюре и рисунке, постоянно зарисовывает народные типы. От него осталась целая серия изображений крестьян, большая часть из которых относится именно к этим годам (гравюры на меди—«Танцующие крестьяне», 1514; «Волынщик», 1514; «На рынке», 1519). В это же время он занимается декоративным искусством и книжной графикой, изображая в гравюре по заказу императора Максимилиана грандиозную триумфальную арку (1515) и украшая рисунками на полях его молитвенник (1513).

В 1520—1521 гг. Дюрер совершил путешествие по Нидерландам. Судя по сохранившемуся от этой поездки содержательному дневнику художника, он встречался с нидерландскими живописцами и с большим интересом присматривался к нидерландскому искусству. Однако творчество Дюрера последующих лет не отражает воздействия нидерландского искусства. В это время его собственный стиль достиг вершины своего развития, и как художник он продолжал идти своим самобытным путем.

В ряде замечательных портретов, выполненных на протяжении 1510—1520 гг., Дюрер как бы подводит итоги многолетнему изучению человеческой личности. После всех поисков классической красоты и попыток создания идеальных норм его продолжает привлекать человек таким, каким он был в то время в Германии, в первую очередь представитель немецкой интеллигенции — мятущийся, тревожный, внутренне противоречивый, исполненный волевой энергии и духовной силы. Этих черт ищет Дюрер прежде всего в лицах своих современников. Все его портреты сохраняют свою неизменную характерность. При этом в них окончательно исчезают последние пережитки прошлого — внешняя дробность и угловатость, красочная и линейная жесткость. Они цельны и свободны в своих композиционных построениях; фигуры естественно располагаются в отведенном для них пространстве, формы обладают обобщенностью и пластичностью. Дюрер создает в этот период целую галлерею ярких запоминающихся образов своих современников. Он пишет своего учителя Вольгемута — слабого старика с крючковатым носом и обтянутым пергаментной кожей лицом (1516; Нюрнберг), властного и гордого императора Максимилиана (1519; Вена), молодого интеллигента того времени Бернгарда фон Рестена (1521; Дрезден); мастерски обрисовывает характер Гольцшуэра (1526; Берлин). Из-под его резца выходят проникновенные гравированные на меди портреты ученых-гуманистов Виллибальда Пиркгеймера (1524), Филиппа Меланхтона (1526) и Эразма Роттердамского (1526). Замечательны потретные рисунки Этих лет: трогательный портрет девочки (1515; Берлин), пронизанные

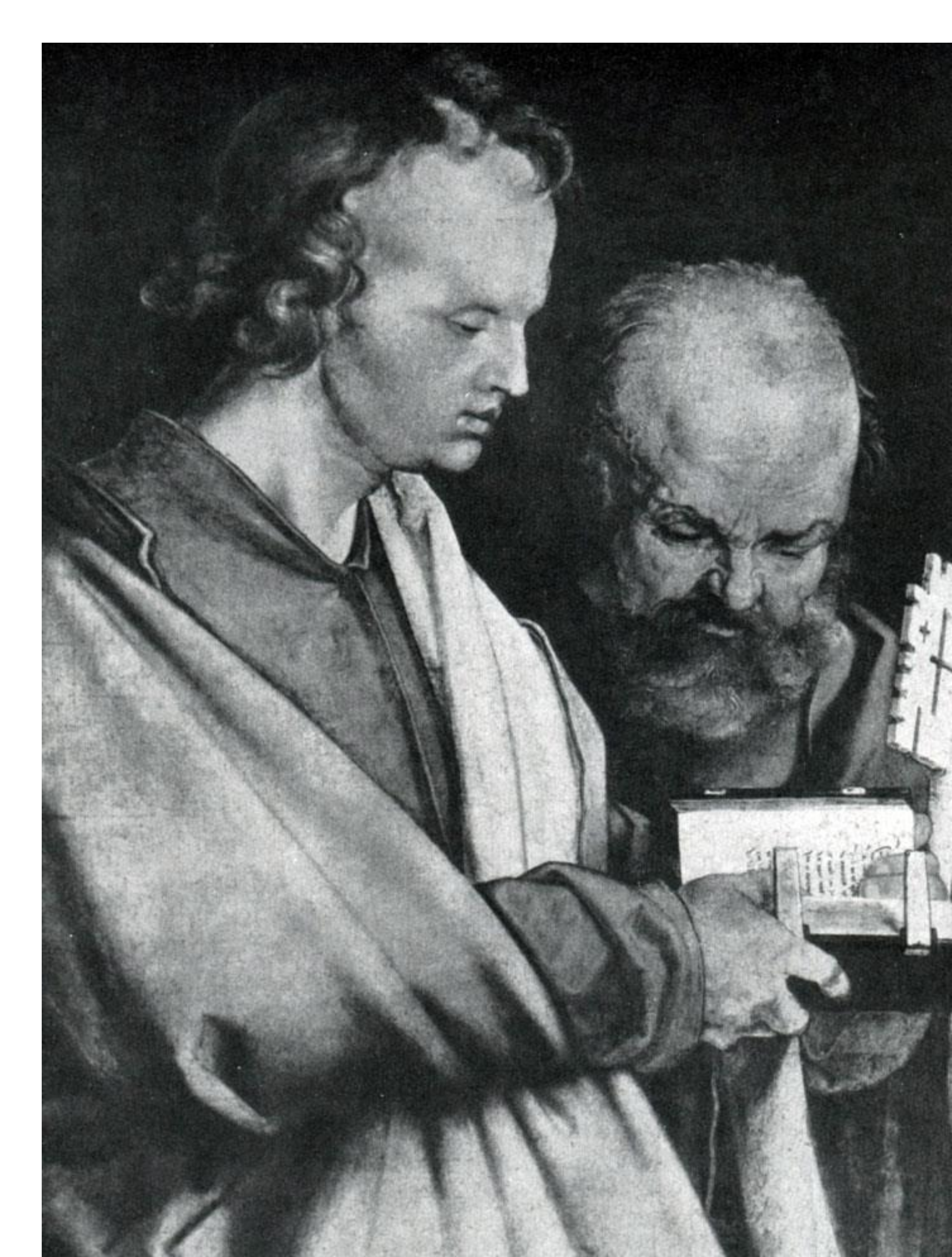
глубоким чувством изображения родных художника — брата Андрея (1514; Вена) и матери (1514; Берлин).



илл.324 Дюрер. Портрет молодого человека (возможно, Бернгарда фон Рестена). 1521 г. Дрезден, Картинная галлерея.

Ясно обозначенное индивидуальное сходство во всех этих портретах неизменно сочетается с высоким представлением о человеке, выраженным в особой моральной значительности и печати глубокой мысли, лежащей на каждом лице. В них нет ни малейшего оттенка благочестивости, свойственной портретным изображениям 15 в. Это чисто светские ренессансные портреты, в которых первое место занимает неповторимая индивидуальность человека, а в качестве объединяющего общечеловеческого начала выступает разум. Во всех техниках, в которых выполнены названные портреты, Дюрер работает теперь с равным совершенством. В живописи он достигает большой мягкости и гармоничности красочных сочетаний, в гравюре — удивительной тонкости и нежности фактуры, в рисунке — лаконизма и неукоснительной точности линии.

Все многолетние искания Дюрера находят себе завершение в замечательных «Четырех апостолах» (1526; Мюнхен, Пинакотека). Художником найден здесь синтез между обобщающим философским началом в оценке человечества и частными свойствами индивидуальной личности. Создавая «Апостолов», Дюрер вдохновлялся образами лучших людей своей эпохи, которые представляли тип человека-борца в те революционные годы. Эти четыре монументальные фигуры, облаченные в торжественные одеяния и напоминающие античные статуи, сочетают в себе спокойствие высшей мудрости с самобытностью определенных человеческих характеров. Достаточно взглянуть на усталое сосредоточенное лицо старика со лбом Сократа — апостола Петра или на горящий мятежным внутренним огнем взор апостола Павла, для того чтобы ощутить в этих величавых мудрецах яркие индивидуальности живых людей. И в то же время все четыре образа проникнуты одним высоким этическим началом, важнейшим для Дюрера,— силой человеческого разума, свободного и независимого.



илл.325 Дюрер. Четыре апостола. Фрагмент. 1526 г. Мюнхен, Старая пинакотека. *См. илл. между стр. 392 и 393.*

Дюрер. Четыре апостола. 1526 г. Мюнхен, Старая пинакотека.

Надо сказать, что в Германии 16 в. не существовало условий для творческого развития таких личностей. Борьба за свободу немецкого народа, за торжество высоких идей гуманизма, которой Дюрер отдал всю силу своего гения, была к этому времени сломлена. После окончания Крестьянской войны в выигрыше осталась одна лишь княжеская власть, подавившая все свободолюбивые стремления демократических сил. Сам Дюрер после «Четырех апостолов» тоже не создал ничего значительного. Он скончался через два года после завершения этой работы — в 1528 году.

Творчество Дюрера не имело непосредственных продолжателей, но его влияние на искусство Германии было огромным, решающим. Художники одного с ним поколения, так же как и его младшие современники, уже совсем иными глазами смотрели на мир, нежели мастера 15 в. Острый интерес к природе, столь типичный для Дюрера, стал теперь характерной особенностью и других живописцев. Расцвело портретное искусство, причем портрет начал приобретать последовательно светский характер. Развитие получила станковая картина, а в случаях, когда живописное произведение продолжало включаться в алтарный образ, оно, за редким исключением, обретало независимость, не объединяясь в одно целое со скульптурой. Значительно ослабела роль религиозной тематики. Религиозные сюжеты насыщались жизненным содержанием. Постоянно привлекались мифологические сюжеты, изображалось обнаженное человеческое тело, начало развиваться искусство пейзажа, и главное, произошел коренной сдвиг в эстетических взглядах: реалистические основы утвердились в немецком искусстве.

У Дюрера не было большой мастерской с множеством учеников. Достоверные его ученики неизвестны. Предположительно связывают с ним прежде всего трех нюрнбергских художников — братьев Ганса Зебальда (1500—

1550) и Бартеля (1502—1540) Бехам и Георга Пенца (ок. 1500—1550), известных главным образом в качестве мастеров гравюры малого формата (так называемые клейнмейстеры; они работали также и как живописцы). Интересно упомянуть о том, что в 1525 г. все три молодых мастера были преданы суду и высланы из Нюрнберга за атеистические взгляды и высказывание революционных идей. Их высокие по мастерству гравюры на меди носят совершенно светский характер и свидетельствуют о сильном влиянии итальянской гравюры. Бартель Бехам воплощает античные сюжеты, особенно интересуясь обнаженным телом, создает превосходные портреты, изображает фигуры ландскнехтов. Его листы отличаются свободой, ясностью и воздушностью, обнаруживая прекрасное владение техникой гравюры. Примером может служить тонкая, пронизанная светом и воздухом «Мадонна у окна», представляющая собой прелестную жанровую сцену. В творчестве трех названных граверов преодолевается мелочность, дробность и напряженность позднеготического искусства; в их изображениях господствуют четкие пластические формы, ясные спокойные контуры. В этом смысле они продолжают традиции зрелых и поздних работ Дюрера. Искусство Ганса Зебальда Бехама с особенной силой отражает демократические взгляды. Его гравюры носят исключительно жанровый характер; библейские или религиозные сюжеты в отдельных случаях дают им только название («История блудного сына», «Подвиги Геркулеса» и т. д.). Художник часто обращается к сценам из жизни крестьян и ландскнехтов («Пирушка крестьян» и др.), создавая изображения, по своему характеру явно рассчитанные на широкие круги зрителей из народа. В произведениях Георга Пенца, который, по-видимому, побывал в Италии, особенно сильно заметны итальянские влияния. От него остались главным образом гравюры на мифологические и аллегорические сюжеты, а также ряд крестьянских сцен.

Из немецких живописцев 16 в. ближе всего к Дюреру стоят Ганс фон Кульмбах и Ганс Бальдунг Грин.

Ганс фон Кульмбах (ок. 1481—1522, настоящее имя Ганс Зюсс) был учеником упомянутого выше художника из Венеции Якопо де Барбари и, возможно, Дюрера. В многофигурной картине 1511 г. «Поклонение волхвов» (Берлин) он явно подражает Дюреру. Здесь можно отметить новую, светскую трактовку религиозного сюжета, свободное расположение фигур. Но сами фигуры отличаются вялостью, а композиция лишена необходимой цельности. Наиболее сильная сторона живописи Кульмбаха — приятный золотистый колорит, обнаруживающий влияние венецианской живописи. Кульмбах известен также как портретист («Портрет молодого человека», 1520, Берлин; «Мужской портрет», Нюрнберг).

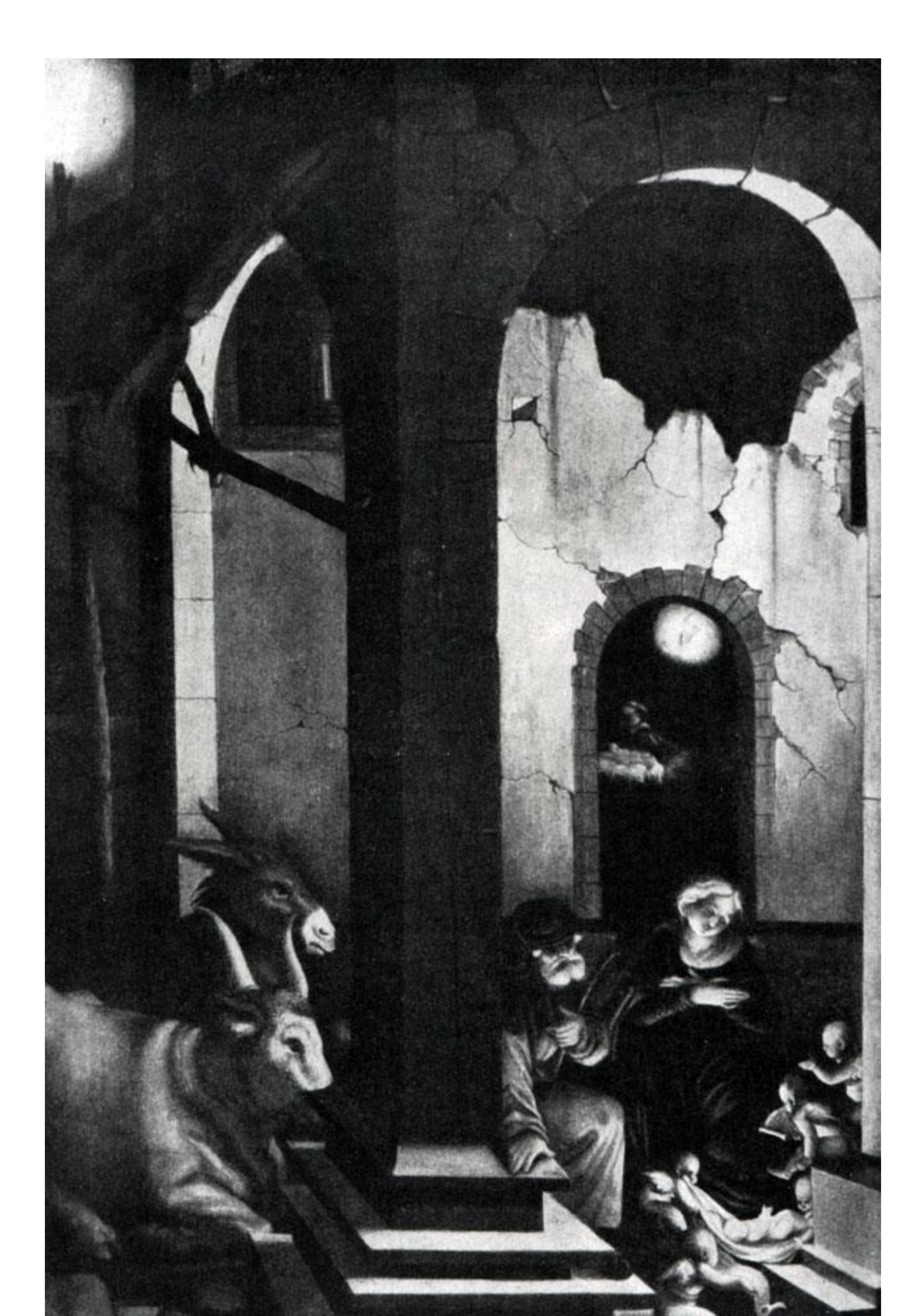
Ганс Бальдунг Грин (1476—1545) — чрезвычайно своеобразный мастер, в творчестве которого причудливо переплетаются ренессансные черты со средневековой символикой, фантастикой и элементами нарождающегося маньеризма — художественного направления, получившего в Германии развитие в годы реакции, которая наступила после подавления крестьянских войн. К Дюреру, с которым он был в тесной личной дружбе, Бальдунг Грин приближается в своей графике — в гравюрах и прежде всего в рисунках — самой интересной части его творчества. Они интересны особенно тем, что показывают в нем пытливого наблюдателя природы. В Карлсруэ хранится альбом его зарисовок (1508/09—1517), сделанных серебряным карандашом, которые по большей части как по своему характеру, так и по мастерству чрезвычайно близки к Дюреру. Среди них можно встретить тонкие зарисовки с натуры человеческого тела и отдельно — голов, рук, ног, прекрасные портреты, очаровательные изображения детей, выполненные с большой наблюдательностью рисунки животных — лошадей, львов, козла, попугаев, точно фиксирующие местность городские ландшафты, тщательно сделанные рисунки растений. Бальдунгу не чужд интерес к работе над пропорциями человеческого тела, о чем свидетельствует ряд его рисунков («Ева около райского дерева», 1510, Гамбург; «Мария Египетская в облаках», Базель), и над идеальными лицами («Голова Христа», Париж; «Мужская голова», Берлин; «Голова

девушки», Базель). Все это произведения чисто ренессансного характера. Очень хороши орнаментальные работы Бальдунга — иллюстрации к молитвеннику императора Максимилиана и рисунки для цветных оконных стекол.

Свое знание природы и мастерство рисовальщика Бальдунг Грин применяет также для создания сюжетных рисунков на религиозные, мифологические и сказочные темы, в которых выражена присущая ему страсть к вымыслу и фантастике. Сильной стороной этих рисунков является их динамичность, умелая передача движений и смелых ракурсов, мастерство в компоновке фигурных групп. Но в то же время на них лежит неприятный налет преувеличенной экспрессивности, порой принимающей грубо физиологический или эротический характер (особенно в серии рисунков, посвященных изображению ведьм,— в Вене, Париже, Карлсруэ). Художник часто возвращается к мотивам смерти, похищающей женщину (рисунки во Флоренции, Берлине), или борьбы, которые служат ему для передачи повышенно экспрессивной 'жестикуляции, весьма часто переходящей в гротеск и манерность («Геркулес и Антей», Кассель, и другие). Рядом с прекрасными реалистическими портретами Бальдунг помещает такие рисунки, где экспериментирует над человеческим лицом, подчас придавая ему искаженное, безумное выражение («Голова Сатурна», Вена).

В живописи Бальдунга берет верх эта последняя сторона его творчества. Главное его живописное произведение — большой многостворчатый алтарь собора во Фрейбурге (1516), еще сравнительно спокойный, с симметрично построенной средней частью («Коронование Марии») совершенно лишен пространственности и перегружен фигурами. Сильная сторона живописи Бальдунга — искрящиеся, горящие краски, которые сливаются в яркие, насыщенные цветовые аккорды. Свойственные большинству его картин причудливость композиции, повышенная экспрессия фигур, подчеркнутая выразительность жестикуляции (например, «Казнь св. Доротеи», 1516; Прага) в произведениях последних двадцати лет его жизни, таких, как «Избиение св. Стефана», 1522,

Страсбург; «Две ведьмы», 1523, Франкфурт; «Аллегория бренности», 1529, перерастают в неприкрытую манерность.



илл.340 Бальдунг Грин. Рождество. 1520 г. Мюнхен, Старая пинакотека.



илл.341 Бальдунг Грин. Аллегория бренности. 1529 г. Мюнхен, Старая пинакотека.

Сложность эпохи, порождавшей контрасты и крайности в области культуры и искусства, быть может, сильнее всего сказывается в творчестве современника Дюрера — Маттиаса Грюневальда (ум. в 1528 г.), замечательного мастера, одного из крупнейших живописцев Германии.

На первый взгляд может показаться, что искусство Грюневальда по своему идейному содержанию, равно как и по художественным качествам, лежит вне основного пути развития европейского Возрождения.

Однако в действительности это не так.

Подобное впечатление вызвано тем, что творческий метод Грюневальда резко отличен от стиля современного ему итальянского искусства и от классических тенденций, ощущаемых в ряде работ Дюрера. Но в то же время произведения, созданные Грюневальдом, следует оценить как характернейшее и, быть может, наиболее национально самобытное явление немецкого Возрождения.

С не меньшей силой, чем Дюрер, Грюневальд стремится к решению главных проблем своего времени, и прежде всего — к возвеличиванию средствами искусства мощи человека и природы. Но он идет при этом иным путем. Определяющим свойством его искусства служит неразрывная, кровная связь с духовным прошлым немецкого народа и с психологией современного ему человека из низов. Именно поэтому Грюневальд ищет ответа на злободневные вопросы исключительно в сфере искони привычных и понятных народу религиозных образов, которые он трактует не в плане ортодоксальной церковности (старой католической или новой протестантской), а в духе мистических ересей, вышедших из недр народной оппозиции.

Картины Грюневальда на сюжеты евангельской легенды несут в себе идеи и чувства, глубоко созвучные тем, которыми

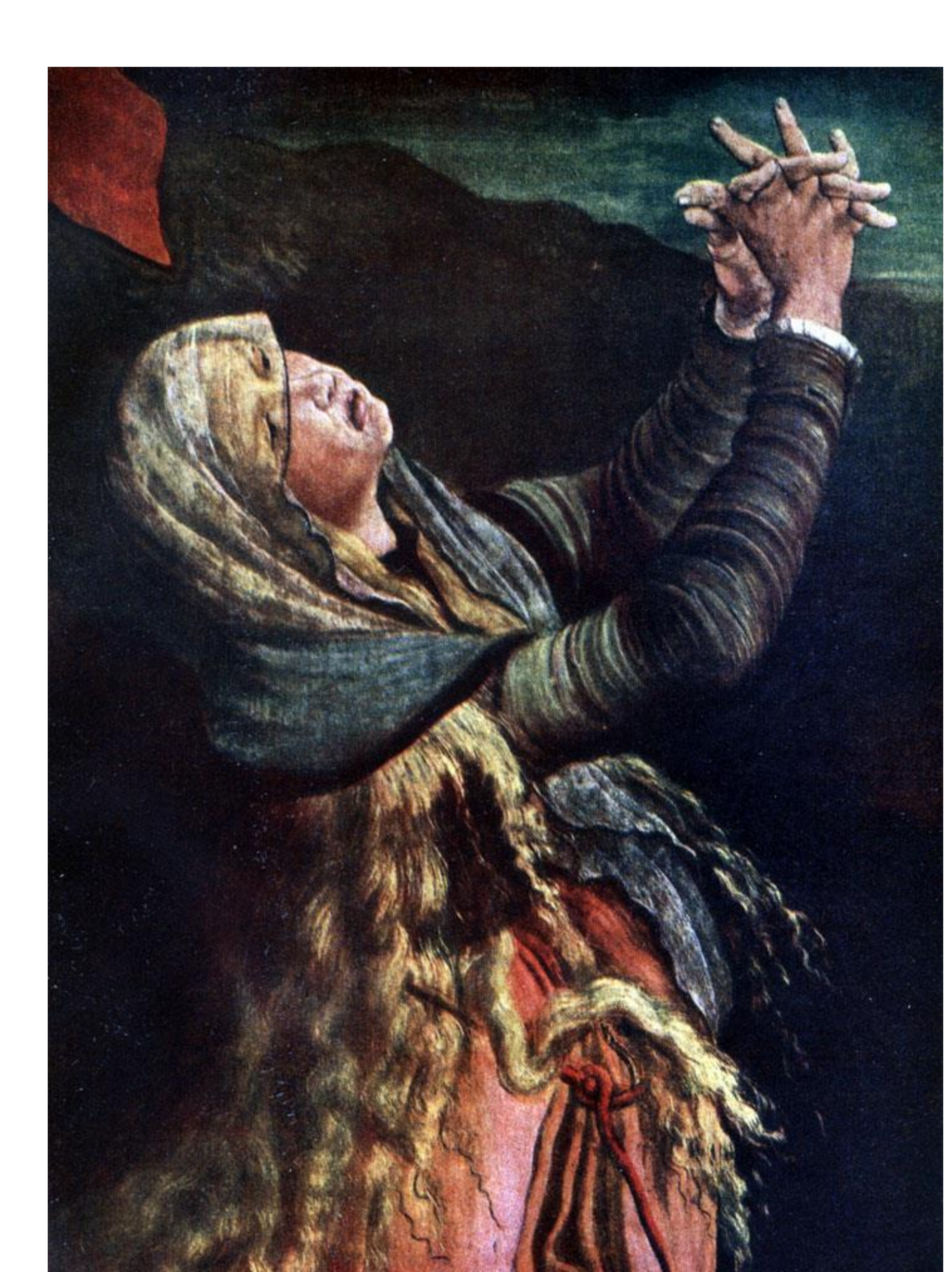
жили в те бурные дни простые люди Германии. Ни один немецкий художник не сумел с такой потрясающей силой выразить противоречивое состояние беспокойства, напряженности, ужаса, ликования и радости, как это сделал в своих произведениях Грюневальд. Его работы пронизаны духом бунтарства, боли и протеста. Традиция и современность переплетаются в них в одно неразрывное целое, рождая новое качество. Это всецело относится и к художественным приемам Грюневальда.

Не только повышенная эмоциональность образов, склонность к воплощению уродливого и страшного, элементы натурализма в трактовке деталей, но и напряженность композиционных построений и линейного рисунка, сияние красок, напоминающее мерцание цветных стекол готических витражей, указывает на непосредственную связь его искусства с готикой. И в то же время Грюневальд является одним из тех западноевропейских художников, которым принадлежит заслуга открытия ряда совершенно новых возможностей живописи. Одним из первых решает он проблему соотношения цвета и света, ищет средств передачи впечатления прорыва в бесконечную глубину пространства, изображения солнечного сияния и непроницаемой темноты ночи.

О Грюневальде искусствоведческой науке долго ничего не было известно. Самое имя его до сих пор остается условным. В последнее время учеными найден ряд документов, в которых упоминается некий Мастер Маттиас, по-видимому носивший двойную фамилию Готхардт-Нейтхардт (возможно, что имя Готхардт было псевдонимом художника, а Нейтхардт — его настоящей фамилией). Если согласиться с тем, что все эти скупые архивные упоминания относятся к одному художнику, то придется признать в нем мастера, работавшего в Ашаффенбурге, Зелигенштадте (на Майне), Франкфурте-на-Майне и умершего в Галле, бывшего придворным художником архиепископа Майнцского Альбрехта. Наиболее интересное указание относится к тому, что Грюневальд имел какую-то связь с крестьянскими восстаниями и за свои симпатии к

революционному движению в 1526 году был уволен со службы.

Гораздо определеннее обрисовывается круг произведений художника. Его творческая индивидуальность настолько неповторимо своеобразна и живописная манера так ярка, что работы, принадлежащие его кисти, определяются сравнительно легко.

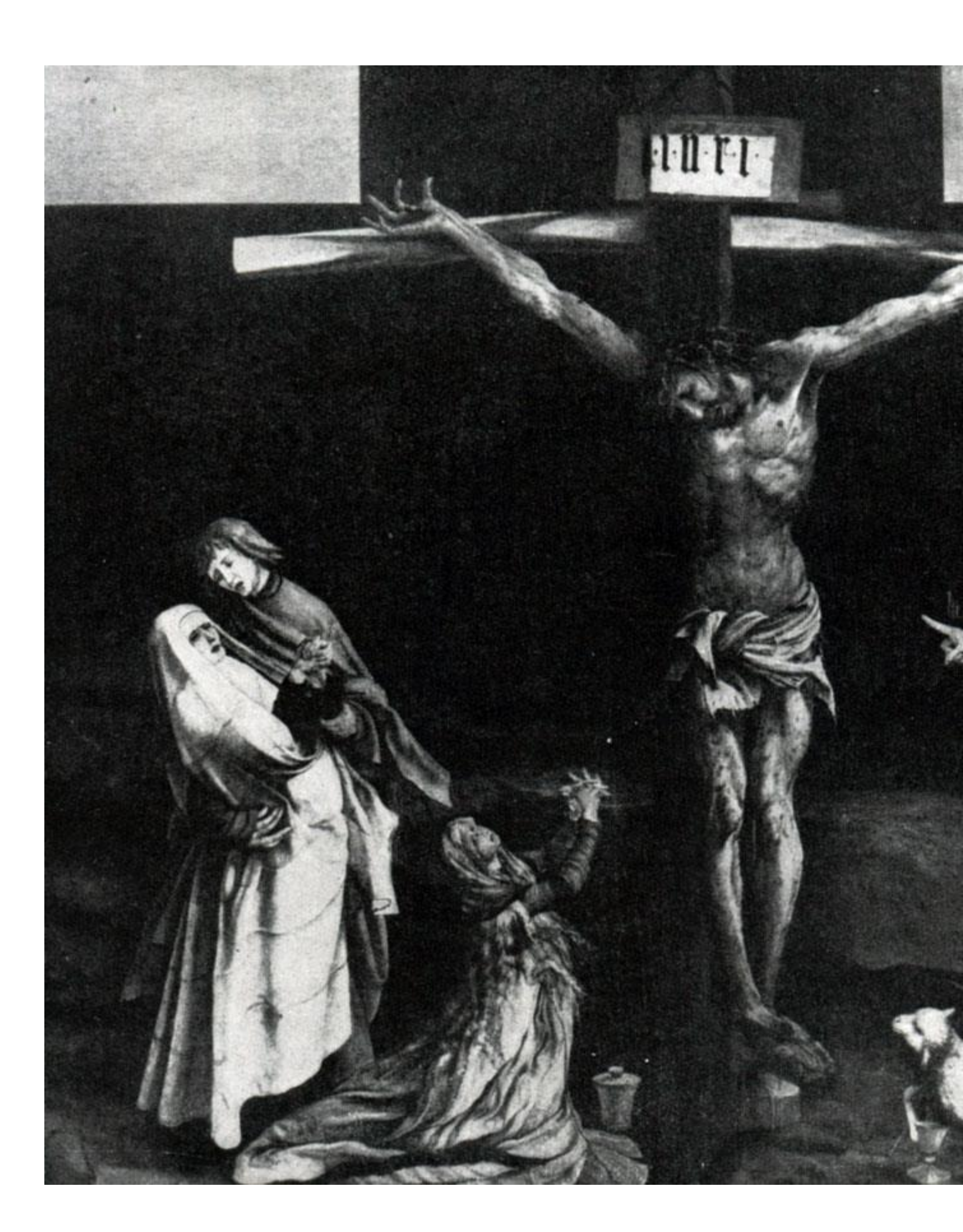


Грюневальд. Мария Магдалина. Фрагмент центральной части Изенгеймского алтаря. Ок. 1516 г. Кальмар, Музей. См. илл. 327.

Илл.стр.400-401



илл.326 Грюневальд. Распятие. Фрагмент. См. илл. 327.


I·N·R·I

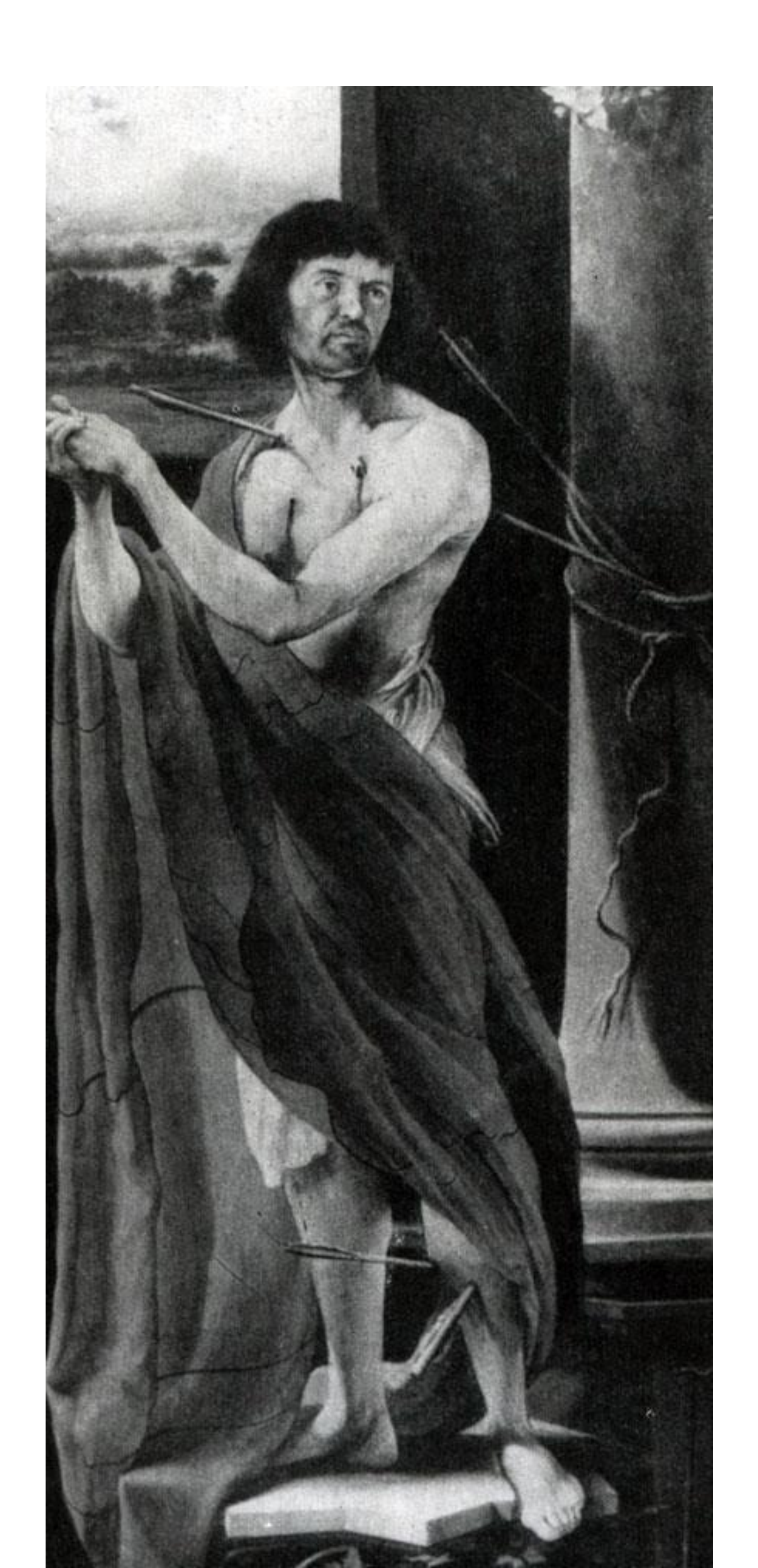
илл.327 Грюневальд. Распятие. Центральная часть Изенгеймского алтаря (в закрытом виде). Ок. 1516 г. Кольмар, Музей.



илл.328 Грюневальд. Музицирующий ангел. Фрагмент центральной части Изенгеймского алтаря (в открытом виде).



илл.329 Грюневальд. Мария с младенцем. Фрагмент центральной части Изенгеймского алтаря (в открытом виде).



илл.330 Грюневальд. Св. Себастьян. Правая створка Изенгеймского алтаря (в закрытом виде). Фрагмент.



илл.331 Грюневальд. Св. Себастьян. Фрагмент. См. илл. 330.

Главным произведением Грюневальда является знаменитый Изенгеймский алтарь (окончен ок. 1516 г.), в настоящее время находящийся в Кольмаре. Это огромное сооружение, состоящее из девяти живописных композиций и цветной деревянной скульптуры (выполненной в 1505 г. страсбургским скульптором Николаусом Хагенауэром).

Центральную часть Изенгеймского алтаря составляет сцена Голгофы. В это изображение художник вложил всю силу своего темперамента, стремясь с предельной активностью воздействовать на зрителя, потрясти его воображение. Лицо распятого Христа искажено предсмертной мукой. Пальцы рук и ног сведены судорогой, все тело покрыто кровоточащими ранами. Фигуры богоматери, апостола Иоанна и Марии Магдалины выражают исступленное душевное страдание, проявляющееся в их болезненно экзальтированных движениях. Жест Иоанна Крестителя, держащего открытую книгу с пророчеством и пальцем указывающего на Христа, носит гротескный характер. Многие детали обработаны с преувеличенным, почти физиологическим натурализмом.

Главным средством воплощения тематического замысла для художника служит присущая ему мощная живописная сила. Позади сцены распятия открывается мрачный ночной, пустынный ландшафт. На его фоне выпукло вырисовываются фигуры, как бы выпирающие из картины. По телу Христа сверху вниз проходит поток крови, своеобразным отзвуком которого служат многочисленные оттенки красного цвета в одеждах стоящих фигур. От тела распятого по всему изображению распространяется нереальный таинственный свет.

Замысел Изенгеймского алтаря отличается исключительной глубиной. Самый образ человеческого страдания возведен на уровень обобщенных философских представлений. Он звучит как выражение скорби всего человечества, как символ всенародного страдания. Впечатляющая сила этого

произведения Грюневальда увеличивается тем. что наряду с мощью человеческих чувств в нем воплощена стихийная сила природы, которая врывается в каждую из представленных художником сцен.

С не меньшей силой выражено в сценах Изенгеймского алтаря представление о победе света над тьмой, ощущение радостного ликования.

Особенно ясно это видно в той композиции, где представлен апофеоз богоматери. С неба на фигуру Марии с младенцем низвергается каскад золотых лучей. Радостной песней славословят их поющие и играющие на музыкальных инструментах ангелы. На причудливых узорных колоннах и резьбе изящного здания часовни, перед которой сидит богоматерь, переливаются радужные краски. Справа открывается светлый сказочный ландшафт.

В живописном отношении поразительна сцена «Воскресение Христа». В ней также торжествует светлое начало. Здесь Грюневальд достигает особого живописного эффекта. Тело Христа словно дематериализуется, растворяясь в лучах света, исходящих из него самого; окружающий фигуру цветистый ореол, составленный из желтых, красных и зеленоватых тонов, пронзительно разрывает темную синеву ночи, как бы торжествуя над ней победу.

Привлекает к себе внимание изображение св. Себастьяна, пометенное на узкой створке алтаря, справа от центральной сцены Голгофы. Обнаженная мускулистая фигура Себастьяна, на которую наброшена красная ткань, напоминающая своим очертанием и цветом язык пламени, исполнена сдержанной силы и внутреннего напряжения; лицо Себастьяна, очевидно, списано художником с натуры; в нем запечатлены спокойные, суровые черты человека из народа.

Явно портретный характер носят также головы двух стариков в сцене «Посещение св. Павла святым Антонием» В образе св. Антония исследователи видят портрет заказчика алтаря итальянца Гвидо Гуэрси, в образе Павла — автопортрет

художника. Великолепно охарактеризован причудливый пейзаж; с редким мастерством и знанием природных форм изображена очаровательная лань у ног отшельников.

Наиболее спокойное и уравновешенное произведение Грюневальда, относящееся к позднему периоду его творчества,— «Встреча св. Эразма и Маврикия» (1521 — 1523; Мюнхен). Допуская некоторые традиционные условности, вроде золотых нимбов вокруг голов святых или атрибута мученичества в руках Эразма, Грюневальд в то же время изображает в этой картине жизненную сцену встречи двух роскошно одетых людей, обладающих индивидуальными, выразительными лицами. В образе величавого, облаченного в сверкающее золотом парчовое одеяние епископа он воплощает облик своего патрона — архиепископа Альбрехта; с натуры списано и лицо негра Маврикия.

Из числа остальных произведений Грюневальда выделяются датированное 1503 г. «Бичевание Христа» (Мюнхен), «Распятие» (Базель), «Св. Кириак и св. Лаврентий» (Франкфурт-на-Майне), «Мадонна» (1517/19; церковь в Штуппахе). Сохранился целый ряд первоклассных по мастерству его рисунков, представляющих собой преимущественно подготовительный материал для картин, а также зарисовки отдельных голов и фигур.

Особое течение немецкого Возрождения, отличающееся ярко выраженным национальным своеобразием, образует творчество мастеров так называемой дунайской школы во главе с Альтдорфером. В искусстве этих художников также заметен отпечаток неустойчивости немецкой художественной культуры 10 в., во многом живущей пережитками прошлого, объединяющей в себе новые, реалистически разумные взгляды на мир с путаными иррациональными представлениями. При Этом мастерам дунайской школы равно чужды научные интересы Дюрера и религиозная экзальтация Грюневальда. Освободившись в своем творчестве от спиритуалистической направленности средневекового искусства, они не пришли к прославлению человеческого

разума и поискам гармонического идеала. В их произведениях создан сказочный мир, в котором фантастика и вымысел переплетаются с точно зафиксированными впечатлениями от реальной действительности, мифологическая или библейская легенда сливается с жанровым повествованием. Поздне-готические элементы уживаются с реалистическими открытиями, причудливость соединяется с простотой. В качестве наиболее сильной стороны творчества этих художников можно отметить присущее им обостренное чувство природы. Они становятся родоначальниками немецкого пейзажа как самостоятельного жанра живописи, изображая людей в окружении природы или природу в чистом виде.

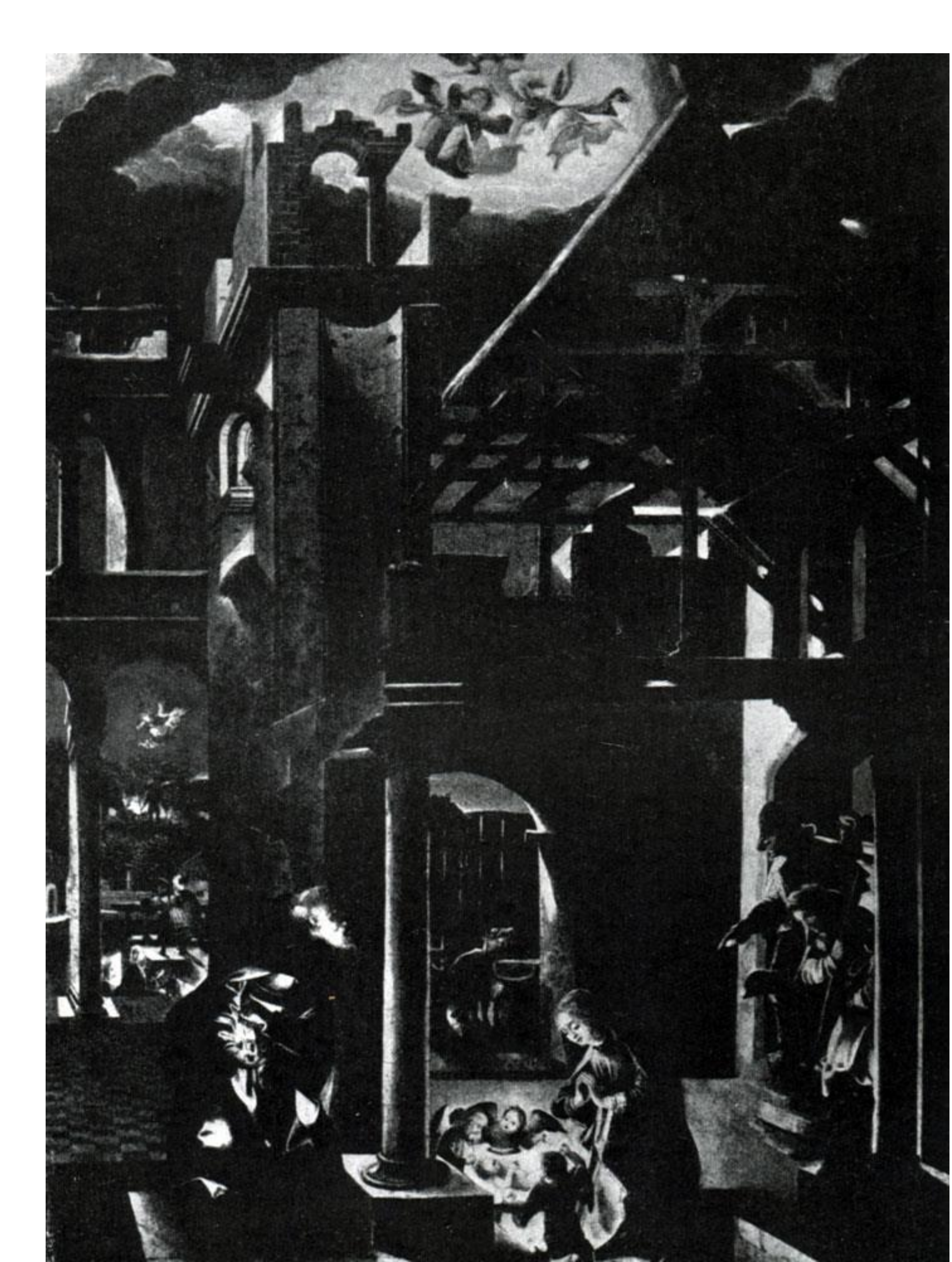
Альбрехт Альтдорфер (ок. 1480—1538) работал в Регенсбурге. От самых ранних лет его художественной жизни произведений не сохранилось. В зрелый период он выступил как мастер, обладающий ярким и оригинальным творческим почерком. Наивная простота неприкрашенных человеческих чувств и отношений, носящих оттенок бюргерской трезвости, сосуществует в его произведениях с налетом своеобразной романтики и поэтичностью народной сказки. Лучшими изображениями Альтдорфера являются те, где наибольшее место отведено пейзажу.

В ряде картин художник разворачивает на фоне сказочной природы сцены мифологического или библейского содержания, уподобляющиеся маленьким новеллам, наполняя их сотнями бытовых или фантастических подробностей. Он строит сложные пространственные композиции, в которых мастерски применяет эффекты освещения. Произведения Альтдорфера легко узнаются по присущему им особому живописному почерку. Мастер работает тонкой кистью, накладывая нервные острые мазочки; фактура его живописи, несколько сухая и пестрая, искрится зеленоватыми, красными, желтыми и синими точками.

Основные черты творчества Альтдорфера полностью раскрываются уже в одном из его ранних дошедших до нас произведений — «Отдых на пути в Египет» (1510; Берлин).

Бесхитростный жанровый мотив вплетен в причудливую обстановку народной сказки. Действие происходит возле большого фонтана, украшенного фантастической скульптурой. В водоеме фонтана плещутся ангелочки. Младенец Христос, лежа на коленях у матери, тянется к ним рукой. Пожилой косматый крестьянин — Иосиф подает Марии корзинку с вишнями. Дальний план картины занят пейзажем, насыщенным множеством деталей. Пейзаж этот — одновременно плод вымысла художника и отражение его реальных жизненных знаний. Уходящий вдаль изрезанный берег реки с горами и скалами, поросшими кустарником, носит нереальный, сказочный характер. В то же время расположенный ближе островерхий деревенский домик с полуразрушенной заросшей кровлей кажется списанным с натуры.

Ощущением романтической поэзии овеяна ночная сцена картины Альтдорфера «Рождество Христово» (1512; Берлин). Мастерски передано ночное освещение. Развалины кирпичного здания, заросшие цветами и травами, где нашли для себя приют Мария с младенцем и Иосиф, озарены желтоватыми отблесками лунного света. На темном небе вьются светлые сонмы ангелочков. В «Купанье Сусанны» (1526; Мюнхен) Альтдорфер воздвигает пестрое многоэтажное фантастическое здание-дворец, от которого ступени спускаются к окруженным балюстрадами террасам, усеянным десятками мелких фигурок. На первом плане под сенью великолепного дерева расположились герои библейской легенды. Еще одну вариацию темы рождества дает «Святая ночь» (Берлин).



илл.343 Альтдорфер. Святая ночь. Ок. 1518 -1520 гг. Берлин.

Своего рода уникальным произведением немецкого искусства 16 в. может считаться картина Альтдорфера «Битва Александра Македонского с Дарием» (1529; Мюнхен), по своему замыслу представляющая нечто вроде космического ландшафта. Весь первый план картины занят исполненными движения толпами сражающихся войск, всадниками со знаменами и копьями. За ними открывается безбрежный пейзаж, в котором художник словно стремится воплотить образ всей вселенной. Высокий горизонт позволяет видеть необозримые дали с морями и реками, горами, лесами и зданиями. Небо пронизано лучами света, которые освещают причудливые очертания облаков и бросают на землю яркие пятна, резко-выделяющие отдельные детали пейзажа и фигуры людей.

В полной мере новаторский характер носят лесные пейзажи Альтдорфера. Эти маленькие картины, выполненные в почти миниатюрной технике, обладают особым очарованием. В картине «Св. Георгий в лесу» (1510; Мюнхен) художник изображает сказочный дремучий лес с исполинскими деревьями, закрывающими все пространство неба. Маленькая фигурка св. Георгия на коне совершенно поглощена наступающим на нее вековым бором. В узкий просвет между стволами видна темно-синяя даль. Лесная чаща переливается зеленоватыми, синими и красными оттенками. Тщательно и мастерски обрисован каждый листок.



илл.342б Альтдорфер. Св. Георгий в лесу. 1510 г. Мюнхен, Старая пинакотека.

В своем «Альпийском пейзаже» (ок. 1532 г.; Мюнхен), изображающем уходящую вдаль — к горам — лесную дорогу, Альтдорфер дает уже законченный ландшафтный образ, совершенно лишенный стаффажа.

Значительно меньший интерес представляют те композиции Альтдорфера, где главенствуют человеческие фигуры, а пейзаж либо совсем отсутствует, либо сведен на положение фона. Таково большинство композиций, входящих в два цикла алтарных картин с изображением страстей Христа и мученичества св. Себастьяна (1518) и сценами из жизни св. Флориана (начало 1520-х гг.). Здесь сильнее всего обнаруживаются готизирующие тенденции, скрытые в творчестве художника, которые сказываются в угловатости некрасивых неуклюжих фигур, подчас обладающих неприятным налетом гротеска. С особенной силой эти черты выступают в нескольких поздних картинах художника («Адам и Ева», «Царство Марса и Вакха», Лугано; «Лот с дочерьми», 1537; Вена).

Альтдорфер много и продуктивно работал в области гравюры, выполняя гравюры на дереве и на меди. Интересны его многокрасочные гравюры на дереве, отпечатанные с нескольких досок (например, «Мадонна»). В поздние годы он успешно прибегал к технике офорта; выделяются его офортные пейзажи, отличающиеся легкостью и нежностью фактуры.

Из числа других мастеров дунайской школы можно назвать работавшего в Пассау Вольфа Губера (ок. 1490—1535), автора ряда небольших мелочно проработанных картин, в которых жанровые мотивы соединяются с причудливым вымыслом и большое место уделено ландшафту («Христос в Гефсиманском саду», Мюнхен; «Бегство в Египет», Берлин). Особый интерес представляют перовые пейзажные рисунки Губера, выполненные тонким извилистым штрихом («Долина Дуная», Берлин, и другие).

Некоторыми сторонами своего творчества, и в первую очередь обостренным интересом к природе, приближается к Альтдорферу крупнейший живописец Саксонии Лукас Кранах.

Кранах (1472 —1553) родился в местечке Кронах во Франконии. О ранних годах жизни художника мы знаем только то, что в 1500—1504 гг. он находился в Вене; в 1504 г. Кранах был приглашен в Виттенберг ко двору саксонского курфюрста Фридриха Мудрого, а потом до конца жизни работал при дворе его преемников. В Виттенберге Кранах занимал положение видного богатого бюргера, неоднократно бывал бургомистром города, стоял во главе обширной мастерской, выпускавшей огромное число произведений, вследствие чего в настоящее время не всегда возможно выделить подлинные картины самого художника.

Кранах состоял в дружеских отношениях с Лютером, иллюстрировал несколько его сочинений. Юношеских работ художника не сохранилось. В наиболее ранних из дошедших до нас произведений, прежде всего в гравюрах, можно отметить признаки связи Кранаха с позднеготическими традициями (гравюры на дереве 1502—1509 гг. — «Распятие», «Св. Иероним», «Искушение св. Антония»). В них еще нет правильного перспективного построения, они перегружены деталями, в изображениях присутствуют элементы фантастики; сам рисунок кажется составленным из запутанных вьющихся линий.

Однако уже в этих работах обрисовывается художественная индивидуальность Кранаха как одного из характерных представителей немецкого Возрождения эпохи Дюрера. Его творчество, несмотря на обилие религиозных и сказочных сюжетов, проникнуто чувством современности. На протяжении всего творческого пути художник выказывает обостренный интерес к человеку своей эпохи: его особенно привлекает портретный жанр, интересует уклад жизни различных сословий, специальное внимание он уделяет костюму и деталям быта. Мы находим у Кранаха темы и сюжеты, порожденные идеями современных ему гуманистов.

Но особенно большое место в его произведениях занимает природа; наряду с Альтдорфером Кранах может считаться родоначальником искусства пейзажа и Германии.

Внимание к природе свойственно мастеру, начиная с самых ранних дошедших до нас работ. Определяющую роль играет пейзаж в его известной берлинской картине «Отдых на пути в Египет», 1504 г. Здесь мы встречаемся с наиболее живым изображением родной природы у Кранаха. Правдиво изображен северный лес, тесно обступающий расположившихся на цветущей полянке Марию с младенцем и Иосифа. Как и Альтдорфер, Кранах любовно передает все детали пейзажа — деревья, цветы, травы. Он вносит в трактовку евангельской легенды элементы жанрового повествования, отодвигая на второй план религиозное содержание. От традиционных приемов художественной интерпретации церковного сюжета отступает он и в «Распятии» 1503 г. (Мюнхен).

Чрезвычайно занимательны созданные Кранахом гравюры на дереве, воспроизводящие сцены из жизни придворного общества Виттенберга (ряд листов 1506—1509гг. с изображением рыцарских турниров, охоты на оленей, всадников и т. п.). Мотивы, наблюденные художником при дворе виттенбергских курфюрстов, постоянно вводились им также в живописные и графические композиции на религиозные и мифологические сюжеты.

Одна из важных особенностей Кранаха заключается в том, что он принадлежит к числу тех немецких художников 16 в., которые проявляли интерес к достижениям современного им классического искусства Италии. В целом ряде своих произведений Кранах обращается к классическим приемам передачи пространства и трактовки человеческой фигуры. Он создает изображения мадонны, уподобляющиеся по типу итальянским образцам («Мария с младенцем»; Вроцлав), вводит в фигурные композиции элементы ренессансной архитектуры («Алтарь св. Анны»; Франкфурт), пытается воплотить идеальные пропорции обнаженного тела («Венера»,

1509; Ленинград). Однако отношение Кранаха к используемым им примерам классического искусства является не столь творческим, как у Дюрера. В картинах подобного рода он обычно не идет дальше несколько наивного повторения готовых рецептов. Но лучшим работам Кранаха присущи черты своеобразной утонченности. Спокойный ритм мягких округлых контуров подчас ласкает глаз своим плавным движением; ювелирная проработка деталей приковывает внимание зрителя. Художник обнаруживает тонкое колористическое чутье. Избегая резких цветовых контрастов, Кранах умеет создать изысканные сочетания тонов. Примером может служить московская «Мадонна с младенцем», где темная тяжелая зелень кустов составляет прекрасный красочный аккорд со светло-зеленой полосой пейзажа второго плана и с голубой далью.

Большой интерес представляют портреты Кранаха, выполненные мастером в ранний и средний период творчества. В них ярче всего обнаруживаются реалистические свойства его искусства. В раннем портрете ученого Иоганна Куспиниана (1502—1503; Винтертур) фигура человека помещена в несколько наивное сказочное окружение, но лицо отличается замечательной живостью выражения и привлекательностью.



илл.338 Лукас Кранах. Портрет Иоганна Куспиниана. 1502-1503 гг. Винтертур, собрание Рейнгарт.

В зрелые годы Кранахом создан целый ряд портретов, в том числе «Портрет Шеринга» (Брюссель), «Портрет дамы» (1526; Мюнхен), «Автопортрет» (1527; Флоренция). К лучшим из них принадлежит «Портрет отца Лютера» (1530; Вартбург). Здесь дано яркое изображение человека с характерным выразительным лицом. Художнику прекрасно удалось отметить умный, несколько угрюмый взгляд, вылепить крупные черты старческого лица, передать его морщинистую кожу, редкие седые волосы. В портрете господствует графическая манера письма, тонкий извилистый контур.

Высшим достижением портретного искусства Кранаха является профильное изображение Лютера (1520—1521, гравюра на меди). Оно сделано в период наибольшей близости Кранаха с главой реформации. Художник создает в нем такое простое, серьезное изображение человека, какое больше не встречается в его искусстве. Правдиво и точно обрисовывает он некрасивый профиль Лютера. Сопоставлением более светлых поверхностей лица и одежды с серебристыми тенями и темным фоном он придает образу особенную живость, отличающую его от других портретов художника. Ни в одном произведении не стоит Кранах так близко к Дюреру, как здесь. Этот портрет как бы суммирует все его завоевания в области передачи реальной действительности.



илл.339а Лукас Кранах. Портрет Лютера. Гравюра на меди. 1520-1521 гг.

Но уже со второго десятилетия 16 в. в творчестве мастера нарастают другие тенденции. В ряде его картин на религиозные темы 1515—1530 гг., равно как и в портретах,

можно отметить стремление следовать известному трафарету человеческой фигуры — изящной, жеманной и условной. В годы нарастающей реакции, которые совпадают с последним двадцатилетием жизни Кранаха, эта линия берет верх в его творчестве На первый план выдвигаются декоративные приемы изображения, живопись становится мелочной и сухой. Эти черты еще усугубляются тем, что производство картин в мастерской Кранаха приняло теперь почти массовый характер. Сказочные и мифологические сюжеты трактуются чисто внешне, в плане их литературной развлекательности. Беспрестанно повторяется образ белокурой тонкой женщины с рыжеватыми волосами, узким разрезом глаз, изогнутым телом, жеманными движениями. Условная идеализация образов соединяется с натурализмом деталей. Вялые, исполненные манерности фигуры облачаются художником в аристократические костюмы. Проскальзывают элементы эротики. Пейзаж утрачивает свое значение, подчиняясь трафаретной схеме. Кранах становится родоначальником немецкого маньеризма. В этом смысле особенно характерны его поздние картины на мифологические темы—«Аполлон и Диана» (1530; Берлин), «Венера с амуром» (Рим), «Суд Париса» (1529; Нью-Йорк, Метрополитен-музей), «Венера» (1532; Франкфурт-на-Майне).



илл.339б Лукас Кранах. Суд Париса. 1529 г. Нью-Йорк, Метрополитен-музей.

Ряд важных явлений немецкого Ренессанса 16 в. связан с Аугсбургом, где развивается особая линия немецкой художественной культуры. Рядом с Гольбейном Старшим в Аугсбурге работал Ганс Бургкмайр (1473—1531), который в своем творчестве также был проводником классических тенденций. Ранние произведения Бургкмайра, выполненные по заказу одного из аугсбургских монастырей многостворчатые алтари с изображением римских храмов (базилики св. Петра, 1501; церкви Сан Джованни в Латерано, 1502, и другие,— все в Аугсбурге), еще близки к немецкой живописи 15 в. Но уже в «Марии с младенцем» 1509 г. (Нюрнберг) Бургкмайр вводит элементы полувымышленной, полузаимствованной из

итальянских образцов классической архитектуры и ренессансного орнамента. Те же черты сильнее всего выступают в ряде его гравюр на дереве, выполненных около 1510 г. (например, в серии аллегорий добродетелей, пороков и планет, изображающих фигуры, окруженные богатой, тщательно разработанной ренессансной орнаментикой).

Вершину реалистических достижений творчества Бургкмайра представляют его иллюстрации к сочинениям императора Максимилиана «Вейскунинг» (1516) и «Тейерданк» (1517), где дается ряд живых жанровых сцен, включающих множество бытовых деталей и элементов классического орнамента. В качестве лучших живописных произведений Бургкмайра следует отметить два триптиха — «Иоанн на Патмосе» 1518 г. и «Распятие» 1519 г. (оба в Мюнхене). Их отличают свободное расположение фигур, ясное и верное построение пространства, реалистическая трактовка пейзажа, гармонически продуманный колорит. Особенно интересен своим великолепно разработанным тропическим пейзажем «Иоанн на Патмосе».



илл.342а Ганс Бургкмайр. Иоанн Богослов на Патмосе. 1518 г. Мюнхен, Старая пинакотека.

В поздних картинах—«Эсфирь перед Артаксерксом» (1528; Мюнхен), «Битва при Каннах» (1529; Шлейссгейм)— Бургкмайр выступает как типичный маньерист. От Бургкмайра осталось также несколько портретов, из которых выделяется известный «Автопортрет с женой» 1509 г. (Вена).

С Аугсбургом связан в начальный период своей творческой деятельности один из великих мастеров немецкого Возрождения — Ганс Гольбейн Младший (1497—1543).

Гольбейн — художник совершенно другого типа и темперамента, нежели Дюрер. Будучи человеком следующего поколения, сыном и учеником живописца, в значительной мере перешедшего на путь Высокого Возрождения, Гольбейн в

гораздо меньшей степени, нежели Дюрер, связан со средневековыми традициями. С юных лет он проникся новыми, светскими идеями; ироническое отношение к старой церкви, интерес к античности, любовь к знанию, к книге характеризуют уже самые первые его творческие шаги. Семнадцати-восемнадцатилетним юношей Гольбейн вместе со своим братом Амброзиусом, рано умершим художником, покинул родной город и переехал в Базель. Здесь он сразу оказался в ближайшем окружении находившегося тогда в Базеле Эразма Роттердамского. Базель был в то время университетским городом и значительным культурным центром. Вокруг Эразма группировались ученые и гуманисты, в городе широко было развито печатное дело. Направление искусства Гольбейна определилось здесь очень быстро. Он сразу проявил себя как крупный портретист, как выдающийся мастер книги и прекрасный декоратор. К религиозной тематике он обращался значительно реже других художников, при этом превосходя их в чисто светском истолковании сюжетов.

Творческий путь Гольбейна отличается ясностью и определенностью. Уже в ранних юношеских работах, например в портретах базельского бургомистра Мейера и его жены 1516 г. (Базель), полностью выражается характерное для него отношение к человеку. Черты внутренней и внешней гармонии, уравновешенности и спокойствия, которых так мучительно искал Дюрер, легко и естественно становятся основой образов Гольбейна. Художник создает в своих картинах ясный гармонический мир. Люди на его портретах живут в полном единении с окружающими их предметами. Им легко дышится в отведенном для них пространстве. Движения их плавны и неторопливы, лица — спокойны. Одним из основных качеств Гольбейна является присущее ему обостренное ощущение красоты предметного мира. Он придает сугубое значение передаче пластических свойств предметов, построению ясно обозримого пространства, созданию световой и воздушной среды. Его внимание привлекают к себе особенности материалов, из которых сделаны изображаемые им веши. Он становится виртуозом в передаче окружающих

человека аксессуаров, одежды. Но прежде всего притягательная сила его портретов заключена в их особой естественности и ясности, в той органичности, с которой выражается в них жизнеутверждающее, оптимистическое мировоззрение. Персонажи Гольбейна — это исполненные разумной уверенности люди Возрождения. В них не ощущается и тени душевной раздвоенности или мятежности героев Дюрера. Волевое начало выражено в них в более сдержанной форме. При этом художник неизменно подчеркивает социальную природу своих моделей: в любом из его персонажей без труда узнаются аристократы, бюргеры, купцы или ученые.

Лучшие свойства искусства Гольбейна со всей силой сказываются уже в ранний, базельский период его творчества. Прекрасным образцом в этом смысле является известный портрет молодого гуманиста Бонифация Амербаха (1519; Базель) — одно из лучших портретных изображений Гольбейна, показывающее всю привлекательность его уравновешенного крепкого реализма. В этом произведении создан образ представителя новой европейской интеллигенции, вышедшего из-под власти церкви, всесторонне развитого, красивого физически и цельного духовно, окруженного ореолом особого благородства. Портрет очень хорошо скомпонован: ствол дерева и дубовая ветка за плечом Амербаха на фоне неба придают ему особую воздушность.


ICTA LICET FACIES VI
AE NON CEDO SED INSTAR
VM DOMINI IVSTIS NO
BILE LINEOLIS
CTO IS DUM PERAGIT
D QVOD NATVRAE EST,
XPRIMIT ARTIS OPVS·
BON· AMORBACCHIVM·
IO· HOLBEIN· DEPINGEBAT·
A· M· D· XIX· PRID· EID· OCT·

илл.332 Ганс Гольбейн Младший. Портрет Бонифация Амербаха. 1519. Базель, частное собрание.

Общая направленность интересов Гольбейна естественно сближает его с кругом немецких гуманистов. В эти годы художник неоднократно писал портреты Эразма Роттердамского; среди них выделяется профильный портрет Эразма 1523 г. (Лувр).

Гольбейн был одним из крупнейших графиков своей эпохи. Рисунки его полны неувядающей свежести. Особенно хороши многочисленные портретные зарисовки, над которыми он работает в течение всей жизни. К ранним годам относятся блестящие рисунки «Портрет Парацельса» (1526; Базель) и «Портрет неизвестного» (ок. 1523 г.; Базель), выполненные черным карандашом и цветными мелками. По глубокой жизненности и в то же время по изяществу, точности и свободе их можно назвать подлинно новаторскими.

Передовой характер искусства Гольбейна с большой силой обнаруживается также в его книжной графике. В базельские годы, особенно в 1516—1526 гг., он развертывает широкую деятельность как мастер книги. Еще совсем юношей, вскоре после приезда в Базель, он создал восемьдесят перовых рисунков к «Похвале глупости» Эразма Роттердамского (1515—1516). Особый интерес представляет выполненная Гольбейном серия гравюр на дереве «Образы смерти» (1523—1526), вырезанная замечательным резчиком Гансом Лютцельбургером (первое издание гравюр датируется 1538 г.). Типичная для эпохи тема — изображение смерти в образе скелета, похищающего людей всевозможных сословий и возрастов,— явилась для Гольбейна поводом к созданию ряда изображений, ярких своей социальной направленностью. Эта серия состоит из маленьких гравюр аллегорического содержания, изображающих выразительные эпизоды, полные недвусмысленной насмешки над высокопоставленными лицами — императором, королем, папой, кардиналом и т. д.

В 1516—1529 гг. Гольбейн усиленно работал также над книжной орнаментацией, выполняя множество титулов, виньеток, обрамлений, инициалов для гуманистической, а позже реформаторской литературы. В них он выступает как первоклассный декоратор, прекрасно знающий классический орнамент, и в то же время как рисовальщик, свободно владеющий искусством изображения обнаженного тела.

Искусство Гольбейна как декоратора привлекало внимание его современников.. Наиболее ранней заказной работой художника (1515) такого рода была роспись крышки стола (хранится в разрушенном состоянии в музее Цюриха), на поверхности которой представлен ряд забавных бытовых сцен и аллегорических изображений. Между 1521 и 1530 гг. Гольбейн выполнил несколько монументальных стенных росписей по заказу городских властей Базеля и отдельных жителей Базеля и Люцерна.

Первая из этих работ — роспись дома люцернского бургомистра Якоба Гертенштейна (1517—1518). В 1521 г. художник получает заказ на роспись большого зала базельской ратуши (закончена позже, в 1530 г.). Оба цикла фресок до нас не дошли. Но по сохранившимся рисункам, старым копиям и описаниям можно судить об их содержании. Господство в этих росписях мифологических сюжетов не мешало наличию в них определенной морализующей программы (что весьма характерно для немецкого гуманизма). Насколько можно судить, Гольбейн свободно располагал на стенах домов многофигурные сцены с развернутым действием, содержащие реалистически трактованные фигуры, которые окружала архитектура или классическая орнаментика. Элементы героики соединялись здесь с жанровостью. Ряд военных сцен восходил, несомненно, к событиям тех лет. Кроме того, Гольбейном выполнены были росписи частного дома золотых дел мастера Бальтазара Ангельрота (так называемого Дома танца) с изображениями танцующих крестьян (1520—1522) и фасада дома, принадлежавшего Бонифацию Амербаху в Базеле.

Гольбейн оставил также много первоклассных рисунков пером и акварелью для оконной живописи, сделанных пластично, свободно и легко, отличающихся полной освобожденностью от скованности и угловатости средневековья (например, рисунки с изображением двух единорогов, с фигурой св. Елизаветы Венгерской в Базельском музее).

На эти же базельские годы приходится ряд живописных работ Гольбейна религиозного содержания. Среди них наиболее известны «Мертвый Христос» (1521; Базель) и знаменитая «Мадонна бургомистра Мейера» (1526; Дармштадт).

«Мертвый Христос»—произведение необычное для всей эпохи Ренессанса. Оно представляет собой не общепринятое условно-идеализированное изображение тела Христа, а неукоснительно точную штудию мертвеца с открытыми остановившимися глазами, отпавшей нижней челюстью и судорожно вытянутым телом. Подобный подход к теме, свидетельствуя о безжалостной трезвости реалистического мастерства Гольбейна, обнаруживает такую свободу от религиозных догм, которая граничит с безбожием.



илл.333 Ганс Гольбейн Младший. Мадонна бургомистра Мейера. 1526 г. Дармштадт.

«Мадонна бургомистра Мейера» является едва ли не самой итальянизирующей из всех религиозных композиций -в искусстве немецкого Ренессанса. Об этом свидетельствуют ее ясная, несколько бесстрастная гармония, симметричное построение с выделенной главной фигурой посредине и равным количеством фигур по сторонам, идеальные типы богоматери и младенца, спокойно падающие прямые складки одежд, продуманная согласованность красочных сочетаний. Только присутствие заказчиков у ног богоматери указывает на северное происхождение картины. Эти фигуры составляют своеобразный групповой портрет, в основу которого положена тщательная работа с натуры. Об этом свидетельствуют сохранившиеся великолепные портретные зарисовки самого Мейера, его жены и дочери (ныне в Базельском музее).

В 1526 г. Гольбейн совершил свою первую поездку в Англию. Как и все немецкие художники того времени, он много путешествовал. В Италии он был, по-видимому, дважды — в 1518—1519 и, возможно, также в 1530—1531 гг.; он посетил Францию и Нидерланды. В Англии он пробыл в этот раз два года. Сблизившись с Томасом Мором, он тем самым был введен в круг высшей английской интеллигенции. Между 1526 и 1528 гг. им выполнено в Лондоне несколько работ. От 1527 г. сохранился подготовительный к неосуществленной картине рисунок пером, изображающий многочисленную семью Томаса Мора (Базель). В том же году Гольбейн пишет самого Томаса Мора (Нью-Йорк, музей Фрик), в 1528 г. выполняет портрет немецкого астронома Кратцера (Париж).

В 1528 г. Гольбейн возвратился в Базель. Однако ему не суждено было остаться здесь надолго. В 1528—1529 гг. в городе развернулись события, сильно изменившие уклад жизни и условия работы для художника. Религиозные распри привели к низвержению католицизма; Базель стал протестантским городом. Прокатилась волна иконоборчества,

из церквей были удалены и уничтожены произведения живописи и скульптуры.

Гольбейн оставался в Базеле до 1532 г. За это время он окончил роспись большого зала базельской ратуши, написал портрет своей жены с детьми (1528— 1529; Базель) и выполнил большую серию иллюстраций к Библии (91 гравюра на дереве, изданы в 1538 г.). Эти явно протестантские по своей направленности иллюстрации представляют собой свободные от спиритуалистического оттенка бытовые сцены трезво морализирующего характера.

В 1532 г. Гольбейн окончательно переезжает в Англию. Последние одиннадцать лет своей жизни он почти всецело посвятил портретному искусству. Оказавшись сначала в кругу немцев, проживавших в Лондоне, он пишет ряд портретов немецких купцов. Художник достигает теперь зенита своего мастерства. Об этом свидетельствует великолепный портрет немецкого купца Георга Гисце (1532; Берлин). Изображение молодого дельца, представленного в обстановке своей лондонской конторы, выполнено с подлинным блеском. В полную силу развернулось здесь огромное живописное дарование художника; Гольбейн показал себя одним из блестящих колористов своей эпохи. Портрет строится на звучных сочетаниях зеленого, черного, розового и желтоватых оттенков, составляющих между собой прекрасный аккорд. Виртуозно написаны шелковая розовая рубашка, ковер на столе и цветы в стеклянном сосуде. Осанка Гисце исполнена достоинства и горделивого спокойствия. Он неотделим от окружающего его мира добротных, красивых вещей.



Ганс Гольбейн Младший. Портрет Георга Гисце. 1532 г. Берлин.

Илл.стр.408-409

К портрету Гисце близко примыкает насыщенный множеством аксессуаров двойной портрет французских посланников (1533; Лондон). К лучшим произведениям этих лет должны быть отнесены «Портрет королевского сокольничего Роберта Чизмена» (1533; Гаага, Маурицхейс) и дрезденский «Портрет Моретта» (1534—1535). Последняя работа — одно из наиболее выдающихся произведений зрелого стиля Гольбейна. Художник подчеркивает высокое социальное положение человека, облачая его в пышное одеяние из мехов и бархата, помещая на фоне нарядной драпировки. С замечательным мастерством написано сильное лицо Моретта, его руки, перчатки, все детали костюма. Тонко обыграно колористическое сопоставление темно-зеленого фона с черным костюмом, сквозь прорези рукавов которого выступает ослепительно белый цвет рубашки(илл.337).


ROBERTVS CHESEMAN
ANNO DM

илл.335 Ганс Гольбейн Младший. Портрет Роберта Чизмена. 1533 г. Гаага, Маурицхейс.



*илл.336 Ганс Гольбейн Младший. Портрет посланников. 1533 г.
Лондон, Национальная галлерея.*



илл.337 Ганс Гольбейн Младший. Портрет Шарля Моретта. 1534-1535 гг. Дрезден, Картинная галлерея.

С 1536 г. Гольбейн стал придворным художником английского короля Генриха VIII. С этого времени в его искусстве начинают в какой-то мере проявляться черты упадка. Окруженный ореолом европейской славы, он слишком увлекается своим высоким положением, слишком поддается в своем творчестве запросам, а подчас и капризам английской знати. Широко известные портреты Гольбейна последних пяти лет его жизни: Генриха VIII (1539—1540; Рим), королевы Джен Сеймур (1536; Вена), Христины Датской (1538; Лондон), Эдуарда принца Уэльского (1538—1539; Нью-Йорк) хотя и выполнены с большим вниманием и виртуозностью, в то же время отличаются некоторой сухостью, однообразием характеристик и мелочностью в отделке деталей.

Наиболее ценное из того, что было создано в последние годы жизни Гольбейна,— это его портретные рисунки, еще более совершенные, нежели те, что он выполнял в свои ранние годы. Богатейшая коллекция этих рисунков, хранящаяся в Виндзорском дворце, показывает Гольбейна как одного из лучших рисовальщиков в мировом искусстве.


m Poines

илл.334 Ганс Гольбейн Младший. Портрет Джона Пойнса. Рисунок. Цветные мелки, китайская тушь на розовой бумаге. 1530-е гг. Виндзор, Королевская библиотека.

Значение творчества Гольбейна уже при жизни художника выходит далеко за пределы его родины. Особенно важную роль сыграло его искусство для форми-рования английской портретной живописи.

* * *

Немецкая скульптура в 16 в. не достигла такого высокого уровня развития, как живопись и графика. Однако хотя среди скульпторов этого столетия не было художников, равноценных Дюреру или Гольбейну, все же целый ряд мастеров скульптуры вполне может быть отнесен к передовой художественной культуре Возрождения. Правда, в скульптуре развитие ренессансных элементов наталкивается на несравненно большее сопротивление церковных готических традиций, чем в живописи (тем более что скульптура в это время связана главным образом с церковными заказами). Религиозная борьба 10 столетия сильно осложнила развитие пластики; одним из косвенных следствий реформации были попытки усиления традиционной католической церковной скульптуры. Это привело, в частности, к крайней утрировке готических форм, нередко доходящих в произведениях церковных скульпторов 10 в. до чудовищной уродливости. В произведениях мастеров вроде Андреаса Моргенштерна или анонимного Верхнерейнского мастера H. L. безудержная экспрессия жестов и нагромождение складок одежд превратились в совершенно фантастические вычурные плетения затейливого орнамента, а человеческие образы приобретают болезненный, подчас грубо физиологический оттенок. Лишь немногие из скульпторов, продолжающих работать в позднеготической традиции, сохранили чувство меры и некоторую жизненность образов. Таков, например, Николаус Хагенауэр, создавший центральную скульптурную часть Изенгеймского алтаря Маттиаса Грюневальда. Хотя этот

мастер включил в торжественную и экспрессивную группу святых со св. Антонием в центре также и маленькие фигурки крестьян, подносящих св. Антонию скромные дары — петуха и свинью, все же жизненные реалистические элементы во всех этих статуях почти полностью парализованы готической условностью поз, жестов и неслаженностью пропорций.

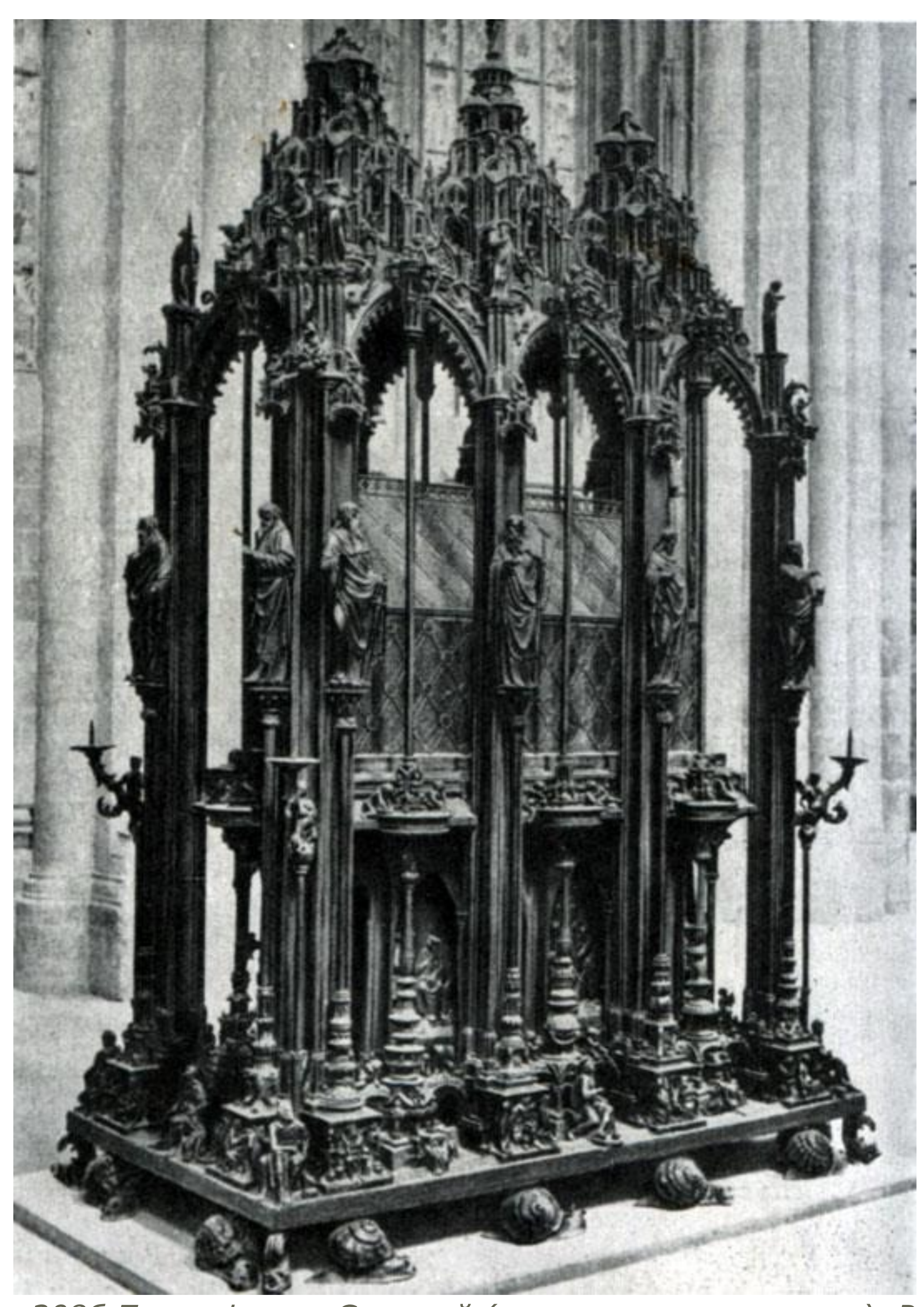
Наиболее интересные произведения немецкой скульптуры 10 в. связаны с совершенно другим кругом художников — с теми, кто так или иначе пытался разрабатывать в своих произведениях принципы ренессансного реализма.

Центрами ренессансных течений в немецкой скульптуре 10 в. были те же самые передовые южногерманские города, в которых развивалось творчество величайших живописцев немецкого Возрождения — Дюрера и Гольбейна. Именно в Нюрнберге и Аугсбурге работали крупнейшие немецкие скульпторы времен реформации и Крестьянской войны — Петер Фишер Старший и Адольф Даухер, так же как и наиболее интересные художники второго ранга — Панкрац Лабенвольф, Грегор Эрхарт, Адам Крафт, Венцель Ямницер. Наибольший интерес среди всех этих мастеров представляет Петер Фишер Старший (ок. 1400—1529), родившийся в Нюрнберге и проживший там всю свою жизнь. В унаследованной от отца бронзолитейной мастерской Петер Фишер по старинному цеховому обычаю работал совместно со своими сыновьями; таким скромным ремесленником он и выглядит на своем скульптурном автопортрете, который помещен в нижней части его главного творения — раки св. Зебальда в церкви этого святого в Нюрнберге (1507—1519). В своих архитектурных и декоративных деталях этот памятник содержит еще много отголосков готики, правда, сильно смягченных и успокоенных строгим и ясным ритмическим строем всего произведения(илл.308б). Наиболее интересно в нем множество разнообразных фигур (в треть человеческого роста и меньше), которые в изобилии населяют это сложное полуархитектурное, полускульптурное произведение. Фигуры апостолов, стоящие на консолях верхней части раки, очень далеки от готических; их благородные героизированные

образы, несущие на себе ясный отпечаток идей ренессансного гуманизма, перекликаются с образами Дюрера, хотя и лишены их психологической глубины. Так, например, в статуе апостола Павла, волосы которого ложатся плавными прядями на плечи, а длинная борода расчесана с почти геометрической строгостью, художник не только создал образ, исполненный ясности и спокойствия, но и воплотил также какое-то далекое воспоминание об итальянских образцах, воспринятое им скорее всего через того же Дюрера. Старый мастер, по-видимому, не был в Италии, но он посылал туда своих сыновей; его главный помощник — второй сын, Петер Фишер Младший (1487— 1328)—является автором «Геркулеса» и других античных фигур, которые расположены у подножия раки и вносят в ее полуготическое оформление неожиданный языческий элемент. Не менее значительным произведением Петера Фишера Старшего были созданные им в 1512—1513 гг. широкоизвестные бронзовые статуи легендарных королей средневековья — короля Артура и Дитриха Бернского (или Теодориха), которые украшают гробницу императора Максимилиана I в дворцовой церкви в Иннсбруке. Хотя эти одетые в латы и шлемы фигуры наделены воинственным феодальным обликом, они еще дальше отстоят от готической условности и экспрессии, чем апостолы на раке св. Зебальда: их позы спокойны; фигура короля Артура построена по правилам равновесия, которые восходят к античным статуям; воплощенные в этих статуях человеческие характеры свободны от экзальтации или надменной чопорности образов старых надгробий. Эти скульптуры знаменуют высший пункт развития ренессансных принципов в немецкой скульптуре эпохи Возрождения. К числу интереснейших произведений Петера Фишера принадлежит также гробница графа Отто фон Хеннеберга(илл.309).



илл.308а Петер Фишер Старший. Король Артур. Статуя гробницы императора Максимилиана I. Бронза. 1512-1513 гг. Иннсбрук, дворцовая церковь.



илл.308б Петер Фишер Старший (совместно с сыновьями). Рака св. Зебальда. Бронза. 1507-1519 гг. Нюрнберг, церковь св. Зебальда.



илл.309 Петер Фишер Старший. Статуя гробницы графа Отто фон Хеннеберга. Фрагмент. Бронза. Ок. 1488 г. Ремхильд, городская церковь.

Сыновья Петера Фишера Старшего продолжали и разрабатывали ясные и простые реалистические принципы искусства своего отца, хотя ни один из них не мог сравниться с ним по масштабу дарования. Склонности их все же различны; наиболее привержены к реалистическим исканиям Возрождения были упоминавшийся выше Петер Фишер Младший, который много работал над изображением обнаженного человеческого тела (например, в бронзовой плакетке с изображением Орфея и Эвридики, ок. 1515 г.), а также третий сын Фишера—Ганс (ок. 1488—1550), автор незаурядной для немецкого Возрождения бронзовой статуэтки юноши (ок. 1530 г.; Вена), явно восходящей к итальянским образцам. Пятому сыну Фишера— Паулю (ум. в 1531 г.) принадлежит одна из самых известных статуй немецкого Ренессанса — так называемая Нюрнбергская мадонна (дерево, ок. 1525—1530), изящная и лирическая, сохраняющая некоторые традиционные готические черты.

Наиболее ярким после Фишера Старшего немецким скульптором 15 в. был Адольф Даухер (ок. 1460/65—1523/24), родившийся в Ульме и с 1491 г. поселившийся в Аугсбурге. Им выполнены ярко реалистические бюсты на скамьях для хора Фуггеровской капеллы в церкви св. Анны в Аугсбурго (1512—1518; затем в Берлинском музее); особенно интересна своей жизненной полнотой и пластической силой его «Юдифь с головой Олоферна». Реалистические ренессансные принципы, выраженные без особенной индивидуальной яркости, но достаточно последовательно и отчетливо, свойственны также его большой группе «Оплакивание Христа» в алтаре той же капеллы.

Нюрнбергскому мастеру Адаму Крафту (1455/60—1509) принадлежит серия рельефов, изображающих «Крестный путь» (1505—1508), в которых чрезвычайно сильны жанровые

реалистические элементы. Типы и костюмы взяты из окружающей художника жизни, связь между фигурами строится на реальном драматическом действии, выраженном естественно и просто, без готической утрировки и условности. Чисто светский бытовой мотив использует Крафт в рельефе, украшающем здание городских весов в Нюрнберге (1497).



илл.305а Адам Крафт. Оплакивание Христа. Из серии рельефов «Крестный путь». Камень. 1505-1508 гг. Нюрнберг, Германский музей.



илл.305б Адам Крафт. Рельеф на здании городских весов в Нюрнберге. Камень. 1497 г.

Среди нюрнбергских мастеров более младшего поколения наиболее интересной фигурой может быть признан Панкрац Лабенвольф (1492—1563), автор широкоизвестной статуэтки «Человек с гусями» (ок. 1550 г.), выполненной из дерева и повторенной в бронзе на одном из нюрнбергских фонтанов. В этой статуэтке с неожиданной для искусства Германии середины 16 в. простотой и искренностью создан образ немецкого крестьянина, добродушного и приветливого, совершенно свободный от обычной для подобных фигур того времени гротескной утрировки. Лабенвольфу принадлежит

также хорошо моделированная статуя амура для фонтана во дворе нюрнбергской ратуши (1550—1557).

Ко второй половине века реалистические тенденции в нюрнбергской скульптуре угасают. Античные и ренессансные образы становятся достоянием ученых знатоков или щеголяющих своей образованностью придворных. Именно на этот узкий круг ценителей работает золотых дел мастер Венцель Ямницер (1508—1585), тонкий виртуоз ювелирного искусства, но в то же время манерный и вычурный художник, далекий от строгой ясности и глубины дюреровского искусства.

К середине 16 в. в связи с теми глубокими социальными и экономическими потрясениями, которые довелось испытать в это время Германии, вся немецкая культура в целом и немецкое искусство в частности приходят в состояние глубокого упадка. Во второй половине 16 в., после ухода со сцены последних мастеров немецкого Возрождения, искусство Германии на долгие годы замерло в своем поступательном развитии.

Искусство Франции

М. Кузьмина (изобразительное искусство)

А. Венедиктов (архитектура)

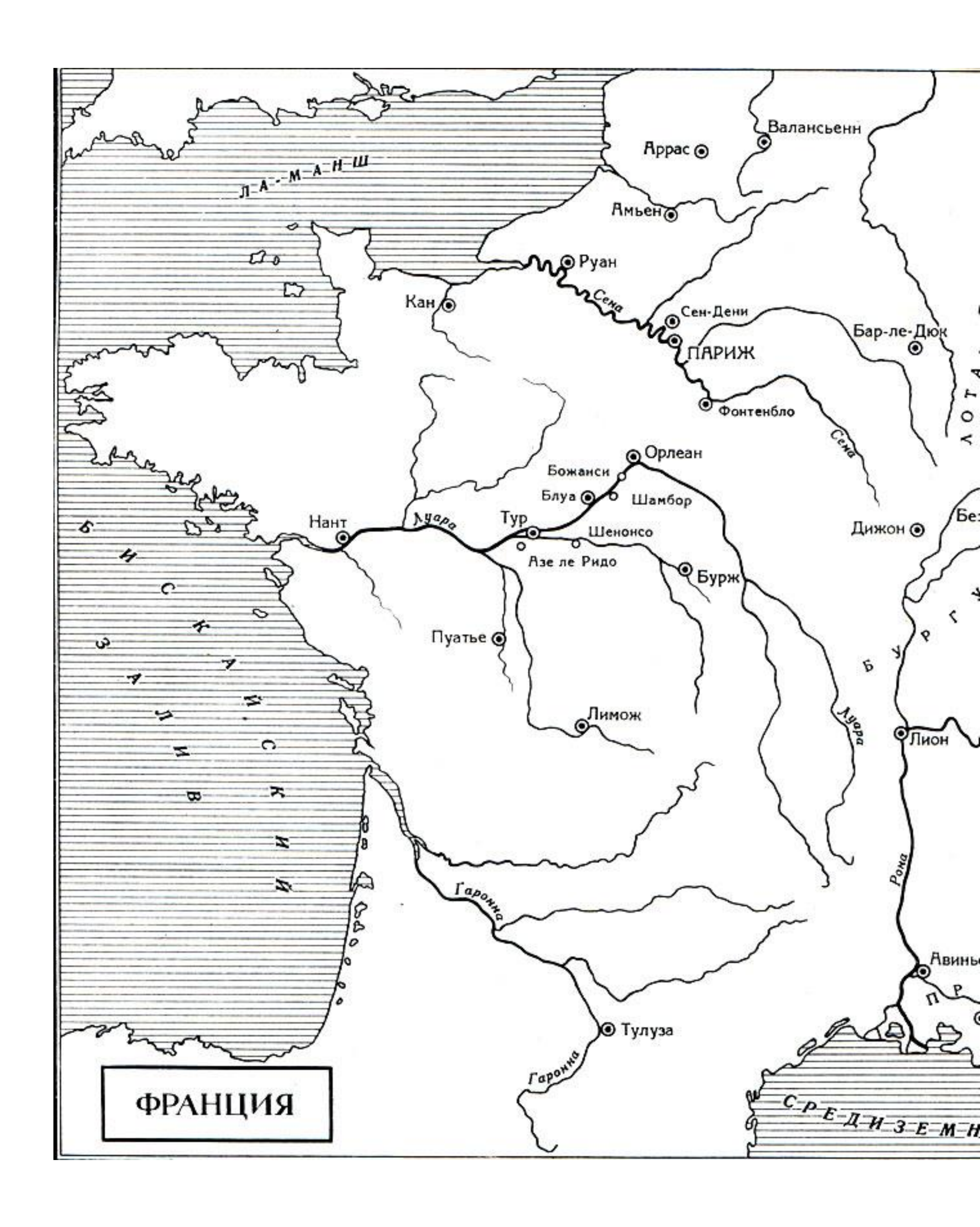
Эпоха Возрождения—блестящий этап в развитии французской культуры и искусства. Он соответствует историческому периоду формирования буржуазных отношений, образования и укрепления абсолютистского государства во Франции. В это время над средневековой религиозной идеологией восторжествовало новое, гуманистическое мировоззрение, широко распространились светская культура и искусство, уходящее своими корнями в глубины народного творчества. Связь с наукой, обращение к античным образам, реализм и жизнеутверждающий пафос сближают его с искусством итальянского Возрождения. Вместе

с тем искусство Ренессанса во Франции носило глубоко своеобразный характер. Жизнеутверждающий гуманизм сочетается в нем с чертами трагичности, порожденными характерной для Франции противоречивой сложностью возникновения нового исторического этапа.

По сравнению с итальянским французское Возрождение опаздывает почти на полтора столетия (начало французского Возрождения падает на середину 15 в.). Еще более существенно то, что в Италии готика и ее традиции не играли сколько-нибудь определяющей роли в зарождении искусства Возрождения, напротив, раннее Возрождение во Франции в значительной мере складывалось в процессе переосмысления реалистических тенденций и решительного преодоления мистической основы готического искусства.

Вместе с тем наряду с переработкой и развитием реалистических элементов готического наследия применительно к новым общественным и эстетическим требованиям времени большую роль во Франции с конца 15 века играло и обращение к опыту уже достигшего высокой степени зрелости итальянского искусства.

Естественно, что существование художественно совершенного и обладающего необычайным престижем во всей Европе итальянского искусства предопределило на протяжении первой половины 16 в. широкое обращение культуры ренессансной Франции к его опыту и достижениям. Однако молодая, полная сил культура Франции переосмыслила достижения итальянской культуры в соответствии с теми национальными задачами, которые стояли перед культурой и искусством национальной французской монархии.


ФРАНЦИЯ
Л-А-М-А-Н-Ш
Б И С К А Й С К И Й
З А Л И В
Аррас
Валансьенн
Амьен
Руан
Сена
Кан
Сен-Дени
ПАРИЖ
Бар-ле-Дюк
Фонтенбло
Орлеан
Божанси
Блуа
Шамбор
Нант
Луара
Тур
Шенонсо
Азе ле Ридо
Дижон
Бурж
Пуатье
Лимож
Лион
Рона
Гаронна
Авинь
Тулуза
С-Р-Е-Д-И-З-Е-М-Н

Карта. Франция.

Внешним толчком к этому широкому обращению к итальянскому опыту, включавшему и приглашение во Францию ряда крупных мастеров Высокого и позднего Возрождения, послужили начавшиеся в 1494 г. военные походы в Италию. Подлинные же причины лежали значительно глубже. Походы в Италию французских королей Карла VIII, а позже Франциска I стали возможными благодаря росту экономического и политического могущества страны, успехам, достигнутым на путях создания централизованной монархии.

Переход от раннего к Высокому Возрождению, происходивший в течение первой трети 16 в., был связан с созданием культуры большой централизованной дворянской монархии, созданием единого национального государства.

Естественно, что в этих условиях искусство, тесно связанное с традициями отдельных областей страны, должно было уступить место искусству не только собственно светскому, но относительно свободному от влияния местных традиций. Такое искусство, в принципе своем имевшее общенациональный характер и вместе с тем несущее на себе отпечаток придворной культуры, и было создано в эти годы. Этот придворный оттенок был неизбежен в условиях, когда власть монарха имела тенденцию превратиться в символ национального единства страны.

Утверждение новой исторической ступени в развитии французского общества и его культуры протекало в напряженной и жестокой борьбе. Антифеодальные и антикатолические выступления народных масс, использованные, а затем подавленные королевской властью и стоявшим за ним дворянством, получили свое косвенное отражение в наиболее прогрессивных и демократических течениях французского гуманизма.

Мощное народное дыхание, неисчерпаемое галльское жизнелюбие, вера в человека и его возможности, беспощадная

ненависть ко всем проявлениям средневековой схоластики пронизывают творчество одного из величайших мастеров реализма позднего Возрождения — Франсуа Рабле.

К середине 16 в. развертывается деятельность поэтов «Плеяды» во главе с Ронсаром, сыгравшая громадную роль в развитии национальной поэзии. Ярчайшим памятником передовой общественной мысли эпохи явились «Опыты» Монтеня, одного из основателей рационалистической и антиклерикальной традиции западноевропейской культуры.

В изобразительном искусстве и архитектуре прогрессивное содержание эпохи утверждалось преимущественно в рамках дворянской и дворянско-буржуазной культуры новой монархии. И все же историко-художественное значение таких достижений, как замковая архитектура Луары, деятельность замечательных живописцев Жана Фуке, семьи Клуэ, скульпторов Жана Гужона, Жермена Пилона, архитекторов и теоретиков архитектуры Пьера Леско и Филибера Делорма, значительно перерастает эти рамки, образуя основу дальнейшего развития прогрессивных тенденций французского искусства.

Искусство 15 века

На протяжении 15 в. в сложной исторической обстановке ожесточенной борьбы с феодальной раздробленностью и внешними врагами зарождалось национальное французское государство, складывалась французская нация. В этот же период борьбы новых эстетических идей со старыми формировались основы реалистического светского искусства, явившегося ранним этапом французского Ренессанса.

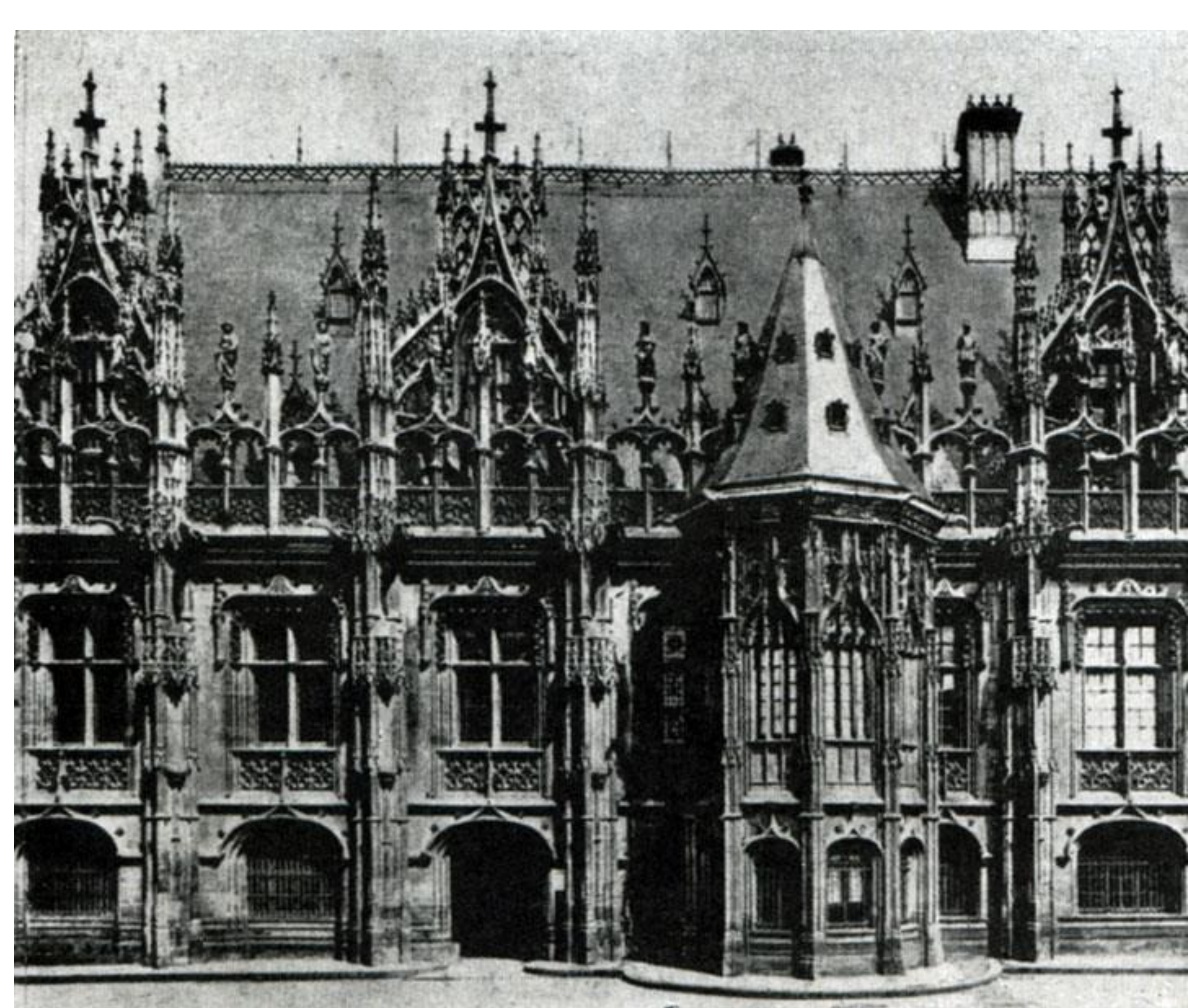
Столетняя война (1337—1458) между Францией и Англией сильно затормозила социально-экономическое развитие Франции. Многочисленные поражения в этой войне привели к усилению феодальной анархии. Непосильные налоги, поборы и бесчинства наемных войск разоряли народ, вызывая широкое развитие крестьянского движения. В решающий

момент военных действий, когда захватившие всю северную Францию, вплоть до Луары, английские войска двинулись к Орлеану,— во Франции началась настоящая освободительная народная война. С необычайной силой подъем патриотического чувства проявился в выступлении Жанны д'Арк, простой крестьянской девушки, одержавшей во главе рыцарских и крестьянских отрядов ряд побед над захватчиками. Хотя Жанна д'Арк и была пленена и предана врагам (при попустительстве французского короля Карла VII и при прямом вмешательстве церкви), а затем сожжена на костре, общенациональное движение за изгнание англичан не остановилось. На борьбу с иноземными захватчиками встал весь французский народ, ценой величайших жертв и огромного напряжения освободивший родную землю. Победа была использована господствующими классами Франции в своих интересах, участь же народных масс, вынесших на своих плечах основную тяжесть борьбы, осталась прежней. Во второй половине 15 столетия, при Людовике XI, политическое объединение Франции было в основном завершено, восстановилась и получила толчок к дальнейшему развитию экономическая жизнь страны. В это же время были заложены основы абсолютизма. Внутреннее объединение государства, укрепление экономических и культурных связей между областями вызвало оттеснение диалектов общенациональным языком и имело огромное значение для сложения и развития французской культуры и искусства.

По всей стране усилилось тяготение к научным знаниям, к образованию, освобождавшемуся от церковной опеки. Оживилась деятельность провинциальных университетских центров юга и востока. Растущие торговые связи с Италией, а затем итальянские походы французских королей конца 15— начала 16 в. открыли пути широкому проникновению во Францию итальянской ренессансной культуры, памятников искусства мастеров Возрождения и античности.

Во Франции возрос интерес к классической древности. В 1470 г. в Париже открылась типография, в которой с начала 16 в. печатались сочинения итальянских гуманистов.

Значительно расширяется гражданское строительство, в котором старые готические формы постепенно вытесняются новыми. Наряду с высокими кровлями, стрельчатыми арками появляются открытые аркады, ясные членения. И все же обилие готической орнаментики сближает эти сооружения с предшествующей Эпохой. Таковы, например, ратуши Компьена и Арраса. К наиболее своебразным сооружениям конца 15 в., отличающимся особым изяществом отделки, относится Дворец Правосудия в Руане.



илл.344а Дворец Правосудия в Руане. Конец 15 в. Фасад.

Решительные изменения произошли и в области изобразительного искусства, которое в течение второй половины 15 в. приобретало светский характер. Его развитие было сложным и противоречивым, но главное его направление определялось ростом и укреплением реалистического метода, причем в течение 15 в. развитие шло не столько по пути освоения итальянского опыта или обращения к миру классической мифологии и античного искусства, сколько через решительное развитие и творческое переосмысление реалистических тенденций позднего готического искусства.

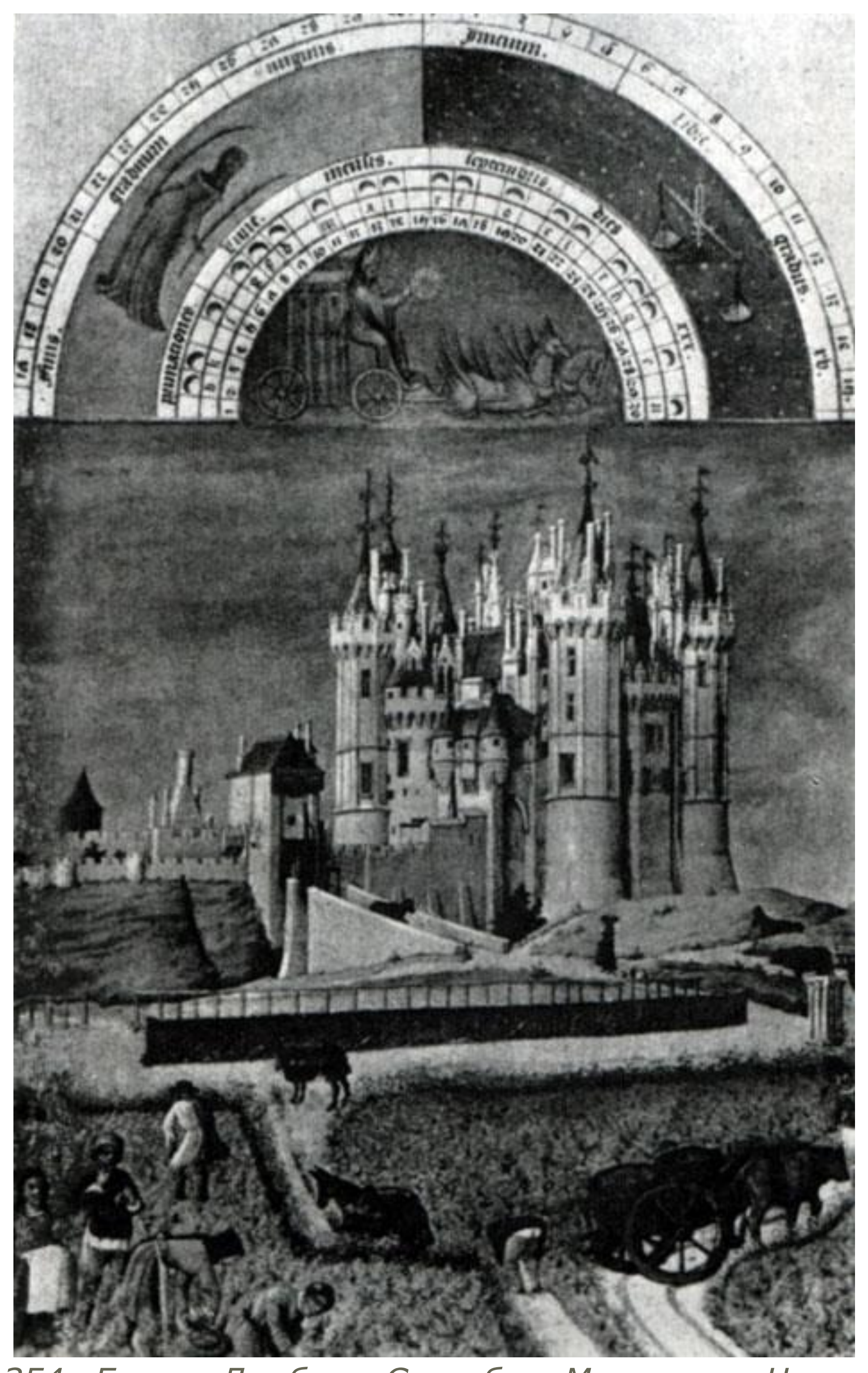
Новые тенденции по-разному и не одновременно проявились в искусстве различных французских провинций. Ранее всего они обозначились в творчестве художников бургундско-фламандской школы. Наиболее значительными из местных школ Франции были школы долины реки Луары и центральных областей; в произведениях мастеров этих школ ярче всего выявились существенные черты складывающегося искусства французского Ренессанса, его национальный характер. Резко отличались друг от друга школы провинций севера и юга, присоединенного в середине 15 в. и еще не отказавшегося от тенденций сепаратизма, а также отдельных центров — Авиньона, Лиона, Экса.

Уже со второго десятилетия 15 в. тенденции к реализму во французском искусстве проявились в миниатюре, пережившей в 15 в. яркий расцвет. Украшая и иллюстрируя тексты псалтырей, евангелия, часословов, произведения светской литературы и исторические хроники, миниатюристы создали подлинные шедевры искусства; в них художники сумели выразить новое отношение к окружающему миру. Мистическое представление о вселенной сменилось страстным и пытливым обращением к действительности и реальному миру.

Среди произведений миниатюрной живописи начала 15 в. особое место по своим художественным качествам занимают миниатюры «Роскошного Часослова Жана, герцога Беррийского» (ок. 1416; Шаытильи), выполненные братьями Лимбургами — Полем (умер после 1416 г.), Эннекеном и

Эрманом (умерли до 1434 г.), происходившими из семейства Малуэль. Деятельность этих мастеров была связана с двором герцога Бургундского.

В это время Бургундское герцогство представляло собой крупное самостоятельное государство, включавшее в свой состав и Нидерланды. На службе герцога, двор которого славился роскошью, находились как французские, так и нидерландские художники; среди последних были основоположники реализма в нидерландском искусстве — братья ван Эйк, скульптор Слютер. Постояннное общение французских и нидерландских мастеров, естественно, приводило их к обмену художественными приемами, опытом мастерства, и в то же время уже на этой ранней стадии их развития намечаются специфические черты, характеризующие каждую из начинающих складываться национальных школ.



илл.354а Братья Лимбург. Сентябрь. Миниатюра Часослова герцога Беррийского. Ок. 1416 г. Шантильи, музей Конде.



илл.354б Братья Лимбург. Май. Миниатюра Часослова герцога Беррийского. Ок. 1416 г. Шантильи, музей Конде.

В миниатюрах братьев Лимбургов получают развитие устремления к реализму, проявившиеся в искусстве

французских средневековых миниатюристов особенно во второй половине 14 в. Поразительны по тонкости исполнения, обилию живых деталей, красоте красок жанрово-пейзажные миниатюры, характеризующие двенадцать месяцев Часослова герцога Беррийского, ярко свидетельствующие об интересе художника ко всему характерному и конкретному. Правда, и в средних веках были миниатюры с изображением отдельных бытовых сцен, но они давались изолированно на нейтральном фоне, как, например, в миниатюрах «Больших французских хроник» конца 14 в.(см. т. II, кн. 1-я, илл. между стр. 304 — 305).

Теперь рамки мировоззрения художника расширились, его интерес к действительному миру стал всеобъемлющим, он изображает в своих миниатюрах не только людей, но и реальную среду, в которой они живут. Правда, эти миниатюры, исполненные клеевыми красками на пергаменте, мало пространственны. Изображение дано как бы ярусами. Жадный интерес художника ко всему окружающему не давал ему возможности выделять главное, что-то отодвигать на задний план. С одинаковым вниманием он стремится передать все подробности композиции. Для него интересно все: здание со всеми его деталями, природа, причем природа в разное время года, и человек за самыми разнообразными занятиями. Это очень наглядно видно в миниатюре «Октябрь» (Шантильи), привлекающей своим наивно-непосредственным отношением к действительности. Художник во всех деталях дает изображение Лувра, каким он был при Карле VI, прогуливающихся около стены прохожих, Сену, а на ближнем ее берегу — вспаханное поле с работающими на нем крестьянами. Тщательно прорисованы фигурки крестьян в национальных костюмах, их орудия труда, не забыта даже попона с развевающимися концами, надетая на лошадь для защиты от мух. Чтобы передать приметы осени, художник не только изображает работы, которые производятся в это время, но и передает своеобразный характер осеннего пейзажа, полуоблетевшую листву на деревьях.

Меткость наблюдений, изящество рисунка, чистота и гармоничность светлых нарядных красок свидетельствуют о решительном сдвиге на пути реалистических исканий, происшедшем во французской миниатюре.

Если на искусство северных провинций, и в частности Бургундии, оказывало воздействие нидерландское искусство, то на юге Франции, особенно в Лангедоке и Провансе, сильнее сказалось влияние итальянского Возрождения.

Еще в 14 в. Авиньон был местом пребывания пап (период так называемого Авиньонского пленения пап, 1309—1377), приглашавших к своему двору не только французских, но и итальянских художников. В ряде произведений неизвестных мастеров авиньонской школы, особенно начиная с середины 15 в., сквозь формы средневекового искусства явственно пробиваются черты ренессансного реализма.



илл.355 Мастер авиньонской школы. Оплакивание Христа. Середина 15 в. Париж, Лувр.

Глубоко человечны и проникновенны образы «Поклонения младенцу» (Авиньон, музей Кальве) и особенно трагически напряженного «Оплакивания» (до 1457 г.; из монастыря Вильнев-лез-Авиньон, ныне в Лувре), одного из лучших созданий французской живописи раннего Ренессанса. Четкими силуэтами выступает на условном золотом фоне фигура богоматери, оплакивающей Христа, и склонившихся к ней с обеих сторон святых. Замкнутый ритм контуров согбенных фигур нарушается угловатыми очертаниями окоченевшего тела Христа. Экспрессивность выгиба мертвого тела, светлым пятном выделяющегося на фоне темной одежды богоматери, создает ощущение трагической напряженности.

Настроение скорби по-разному выражено в окружающих фигурах. Бледное лицо богоматери как бы окаменело в немом горе, лицо Иоанна прекрасно в тихой скорби, трогательно поэтична Мария Магдалина. Наряду с лицами огромной выразительностью отличаются руки, особенно у Иоанна и богоматери. Четко моделировано светотенью острохарактерное, написанное с натуры лицо заказчика. Его фигура, как бы выведенная из основной композиции, срезана рамой картины; он здесь только благоговейный зритель, а не участник события.

В «Оплакивании» проявляются специфические черты французской живописи Этого времени: большая конкретность и индивидуализация образов, экспрессивность, идущая от готики и сочетающаяся с более индивидуализированным, чем в готике, лиризмом, пристальное внимание к раскрытию человеческих чувств и переживаний, монументальный характер трактовки образа.

Поиски жизненных черт, героических образов, стремление раскрыть душевное состояние человека говорят об утверждении в религиозной живописи южных провинций принципов, разрушающих средневековую традицию. Ярким выразителем Этих новых устремлений был Ангерран Шаронтон (Картон; родился ок. 1410 г. в Лане, работал в Провансе, в Авиньоне), тяготеющий к монументальной трактовке форм в

сложных по построению композициях — «Мадонна милосердия» (Шантильи) и «Коронование Марии» (1453), где, несмотря на старую схему изображения, появляются черты нового: интерес к реальному миру, к человеку.



илл.356 Ангерран Шаронтон (Картон). Коронование Марии. 1453 г. Вильнев-лез-Авиньон, Госпиталь.

В «Короновании Марии» с первого взгляда обращает на себя внимание общая декоративность целого: тонкая, переходящая в прихотливый узор вязь линий, симметричность композиции и т. д. Однако, вглядываясь в картину, зритель различает множество тщательно исполненных бытовых сцен, фигур и лиц, своеобразный пейзажный фон. Очень ярко и жизненно переданы характеры святых и отцов церкви, фланкирующих фигуру Марии. Но особенно прекрасно лицо Марии, живое, полное глубокой поэтической нежности и лиризма.

Большая близость к нидерландской живописи раннего Возрождения заметна в творчестве другого крупного представителя школы Прованса — Никола Фромана (ок. 1435 — ок. 1485). В его капитальных работах «Воскрешение Лазаря» (алтарь; Уффици) и «Неопалимая купина» (1476; алтарь собора в Эксе) проявляется интерес художника к пейзажу, к точной передаче отдельных деталей, яркость и свежесть красочных гармоний; в них включены портреты заказчиков. Однако в целом творчество Фромана еще тесно связано с условностями средневекового религиозного искусства.

Среди миниатюристов юга в 15 в. выделяется неизвестный Мастер короля Рене, автор иллюстраций рукописи «Сердце, объятое любовью» (1457; Вена, Национальная библиотека). Это одна из первых работ, связанных с развивающейся светской литературой. Отдельные листы ее — «Сердце и Желание у волшебного источника» и «Сердце, встречающее Ревность» — согреты большим чувством, а в целом вся серия поражает красочностью, богатством выдумки, ясной повествовательностью и меткостью наблюдения жизненных явлений.



илл.358 Мастер короля Рене. Сердце и Желание у волшебного источника. Миниатюра рукописи «Сердце, объятое любовью». 1457 г. Вена, Национальная библиотека.

Еще более ярко новые устремления во французском искусстве 15 в. проявились в творчестве художников центральных областей Франции, расположенных в долине реки Луары.

Средоточием луарской школы был город Тур — местопребывание короля в 15 в. Здесь, в центре Франции, и складывается искусство, впитывающее и перерабатывающее все многообразие оттенков искусства северных и южных провинций.

В Туре жил и работал один из самых крупных французских художников 15 в.—Жан Фуке (ок. 1420—1477/81).

Фуке был хорошо знаком с произведениями нидерландских мастеров, а также с достижениями культуры итальянского Возрождения — несколько лет он провел в Италии, в Риме. Однако, восприняв отдельные черты искусства Италии и Нидерландов, он сохранил самобытность мировосприятия и сумел выработать собственную художественную манеру.

Возвратясь на родину, залечившую раны войны, Фуке начал работать в Туре, став придворным художником Карла VII, а затем Людовика XI. Всеобщий подъем победившего в суровых битвах и теперь набирающего новые силы молодого государства послужил той основой, на которой развилось его глубокое жизнеутверждающее искусство.

С наибольшей силой реализм Фуке проявился в жанре портрета. Ему принадлежат портреты Карла VII и его советников. Ни одного намека на идеализацию или лесть нельзя заметить в этих безжалостно правдивых изображениях. Манера исполнения не уступает по тщательности нидерландским мастерам и в то же время отличается от них большей монументальностью, эпичностью трактовки образа. Героям Фуке присущи черты замкнутости, целеустремленности, значительности.

Своеобразие Фуке-портретиста выражается в аналитической точности передачи устойчивых черт модели, в подчеркнутом

прозаизме ее облика, в выразительности силуэта. Фуке обычно изображает портретируемого во время молитвы — замкнутым в свой внутренний мир и совершенно не замечающим зрителя. Портреты его торжественны по строгому размеренному ритму, но позы персонажей еще статичны, застылы и этим связаны со средневековой традицией.

Таков портрет Карла VII (ок. 1445 г.; Лувр), представшего перед нами между распахнувшихся голубоватых занавесок с молитвенно сложенными руками. На портрете надпись: «Победоноснейший король Франции». Но никаких признаков победоносности не заметно в образе этого хилого малопривлекательного человека. Его высоко поднятые брови, маленькие устало глядящие глазки, большой мясистый нос и толстые губы точно и правдиво характеризуют этого пресыщенного, сластолюбивого, расчетливого эгоиста.

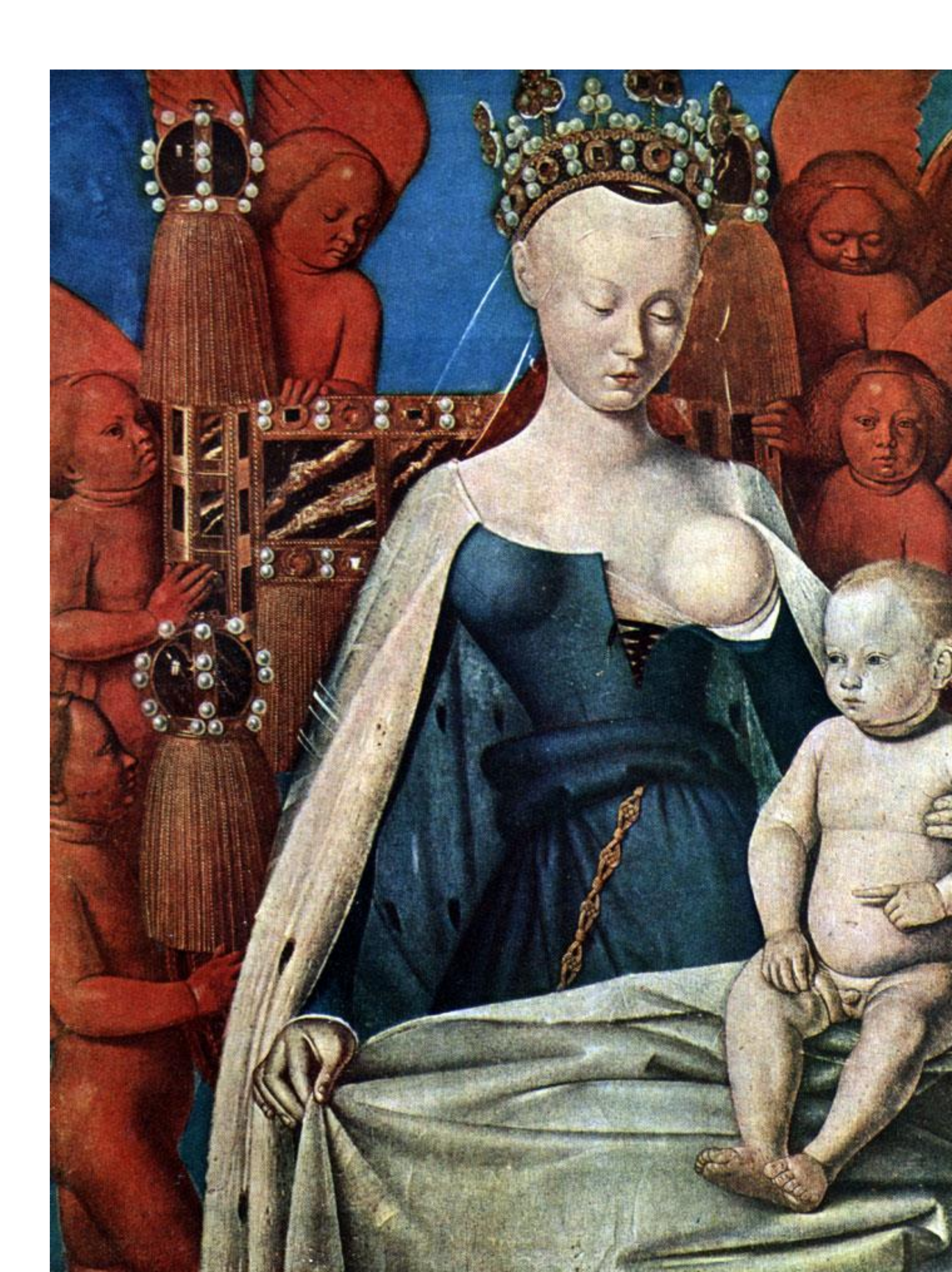
С такой же беспощадной правдой художник изобразил и Жювенеля дез Юрзена (ок. 1460 г.), одного из влиятельных лиц при дворе королей Карла VII, а Затем Людовика XI.

Советник короля представлен, так же как и его повелитель, во время молитвы. Широкоплечий, тучный, с обрюзгшим самодовольным апоплексическим лицом — весь его облик разрушает ту внешнюю позу благочестия, которую он стремится принять. Все это говорит о том, что Фуке точно следовал своей модели, это подтверждает и сравнение его карандашных и живописных портретов.

Одно из самых замечательных произведений Фуке — диптих из Мелена (ок. 1450 г.), ныне разрозненный. На одной его . створке изображена мадонна с младенцем (Антверпен, Музей изящных искусств), на другой — Этьен Шевалье и его патрон св. Стефан (Берлин).

Образ мадонны у Фуке отличается портретностью черт лица (моделью послужила возлюбленная Карла VII — Агнесса Сорель). Стройная, изящная, с туго перетянутой талией, с полуобнаженной пышной грудью, спокойная и бесстрастная, стоит Мария, поддерживая сидящего перед ней младенца. Их

бледные бескровные тела, серо-голубое платье и горностаевая мантия Марии резко выделяются на фоне огненно-красных и ярко-синих фигурок задумчивых младенцев-херувимов, теснящихся вокруг трона. И здесь Фуке дал поколенный срез фигуры, подчеркнув парадный и зрелищный момент в композиции статуарностью ясных форм, лаконизмом цвета, сдержанного и насыщенного, благородством и красотой силуэта.



Жан Фуке. Богоматерь с младенцем. Створка диптиха из Мелена. Ок. 1450 г. Антверпен, Музей изящных искусств.

Илл.стр.424-425

Большой строгостью и глубиной характеристик отличаются образы второй створки диптиха. Образуя нерасторжимую группу, выделяются на фоне беломраморных пилястр фигуры Этьена Шевалье и стоящего рядом с ним св. Стефана. Погруженный каждый в свои мысли, они составляют разительный контраст индивидуальными чертами лиц и характеров. Задумчиво спокойный Стефан, изображенный портретно, как реальное лицо, держится свободно, просто; покровительствен жест его руки, лежащей на плече Этьена Шевалье. Больше скованности и благочестия в фигуре молящегося Этьена Шевалье. Это сосредоточенный суровый пожилой человек с морщинистым лицом, маленькими глазками и крупным крючковатым носом.

Точный рисунок, четкость силуэта, строгость композиционного построения, красивая цветовая гамма, основанная на сочетании темно-лиловых, красных и золотистых тонов, выступающих на светлом фоне, усиливают своеобразную выразительность этого произведения.



илл.357 Жан Фуке. Этьен Шевалье со св. Стефаном. Створка диптиха из Мелена. Ок. 1450 г. Берлин.

Долгое время с именем Фуке связывали портрет молодого человека в черной одежде на золотистом фоне (Вена, галлерея Лихтенштейн), написанный в суровой, реалистической манере и приписываемый ныне неизвестному мастеру 1456 года (согласно дате, имеющейся на портрете), а также портрет неизвестного мужчины со стаканом вина в руке (Лувр.)



илл.359 Мастер 1456 года. Мужской портрет. Вена, галлерея Лихтенштейн.

Значительную часть художественного наследия Фуке составляют миниатюры. По своему характеру, по изяществу и тонкости исполнения они напоминают произведения братьев Лимбургов, но, поскольку Фуке, как правило, стремился развертывать действие в реальной пространственной среде, его миниатюры приобретают более станковый характер, чем у его предшественников.

Фуке иллюстрировал Часослов Этьена Шевалье (40 листов, 1452—1460; Шантильи), «Жизнь знаменитых мужчин и женщин» Боккаччо (ок. 1458 г.; Мюнхен, Библиотека), «Иудейские древности» Иосифа Флавия (1470—1476), «Большие французские хроники» (1458; Париж, Национальная библиотека) и другие. Но что бы ни изображал художник — религиозные композиции, сцены античной истории или итальянской жизни, он всегда местом действия делает свою родину, ее города с узкими улицами, дома с высокими кровлями, пейзажи родной Турени с ее зелеными лугами, мягкими очертаниями холмов, широкой спокойной рекой, ясным голубым небом. Иногда он рисует прославленные памятники средневековой архитектуры — Собор Парижской богоматери, Сен Шапель и др.

Но более всего он любит изображать людей, сцены крестьянского труда, городской и придворной жизни, военные сцены, столь живые еще в памяти народа.

Иногда Фуке помещает в миниатюрные композиции портреты современников, правдивые, остро индивидудльные; таков лист «Представление Этьена Шевалье богоматери» (из Часослова Этьена Шевалье).

Как замечательный в своей наглядности документ эпохи воспринимается одна из иллюстраций к Боккаччо «Суд над герцогом Алансонским в 1458 г.». С обстоятельностью хроникера, подобно Филиппу де Коммину, автору «Мемуаров»,

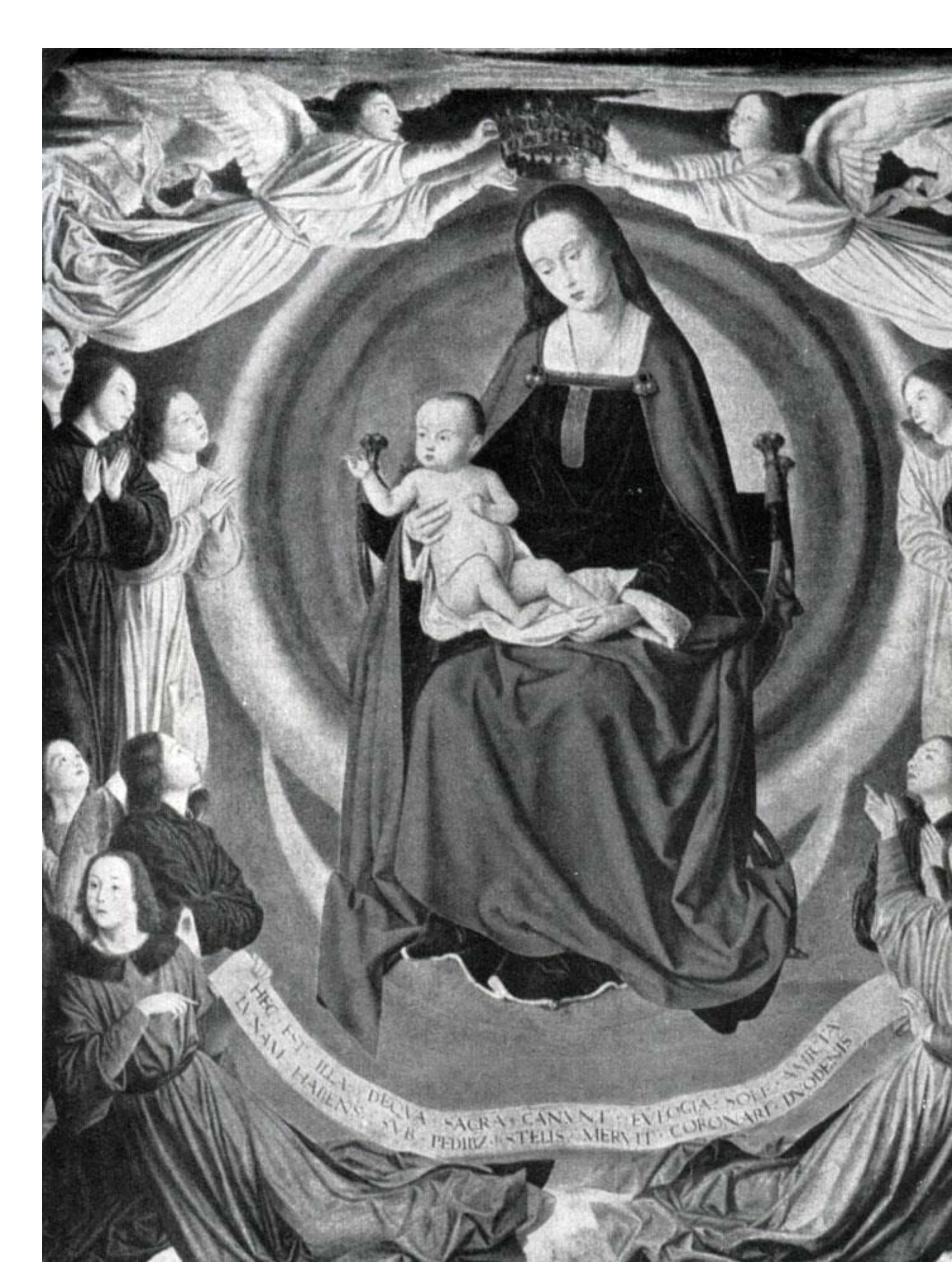
содержащих богатый исторический материал, стремится запечатлеть Фуке все подробности события, располагая на листе более двухсот персонажей. Это изображение королевского судилища и толпы народа, с любопытством обсуждающей происходящее. Следует отметить большую объективность художника в освещении исторических событий по сравнению с хроникером: значительное место в миниатюрах Фуке принадлежит народу. Особенно хороши в живых естественных движениях фигуры переднего плана — стражники, теснящие толпу, горожане. Несмотря на многочисленность собрания, Фуке нашел ясную, геометрически четкую форму построения композиции. Он выделил центр расположением по форме ромба скамеек, на которых восседают судьи, и ярко-синим фоном ковра, покрывающего место судилища. Яркая узорчатость развешанных по стенам ковров и каймы обрамления, составленной из полос шпалер и цветов, дополняет красоту и нарядность общего красочного решения. Изображение толпы занимает у Фуке большое место и в других миниатюрах, как, например, «Въезд Карла IV в Сен-Дени» («Большие французские хроники»).

Говоря об особенностях миниатюр Фукс, следует особенно подчеркнуть его стремление передать глубинность, пространственность построения. В композиции «Св. Мартин» (Часослов Этьена Шевалье; Лувр) художник переносит действие в Париж, смело изобразив угол набережной, вид на мост Дю Шанж и старые дома, отражающиеся в Сене. По этой миниатюре можно восстановить вид Парижа времен Карла VII. С непосредственной наивностью обрисован св. Мартин во главе всадников на приземистых лошадях. Художник уже не удовлетворяется той статичностью, которая была свойственна братьям Лимбургам. Зриэль ощущает движение всадников, лишь на время приостановленное нищим, которому св. Мартин отрезает часть своего плаща.

Мастерски исполненный пейзаж способствует раскрытию идейного замысла в миниатюрах Фуке. Тонкий лиризм и проникновенность отличают лист «Давид узнает о смерти

Саула» (из иллюстраций к «Иудейским древностям»; Париж, Национальная библиотека), где сдержанное отчаяние героев противопоставляется тишине и спокойствию мирной природы, полной поэтичности и красоты.

Сложный, двойственный характер присущ творчеству выдающегося французского художника конца 15 в. Жана Клуэ Старшего (умер ок. 1500 г.), долгое время известного в истории искусства под именем Мастера из Мудена.(*Некоторые исследователи под именем Мастера из Мулена имели в виду Ж. Перреаля.*). До 1475 г. он жил в Брюсселе, затем работал в Мулене, где и создал свое наиболее значительное произведение — триптих для городского собора (ок. 1498—1499 гг.); на его центральной створке — композиция «Богоматерь во славе», на боковых — портреты заказчиков с их святыми-покровителями. В этом шедевре французской живописи 15 в., одухотворенном удивительной нежностью, лиричностью и теплотой чувств, которые согревают образы грустной мадонны, серьезного младенца и задумчивых ангелов, проявился живой интерес художника к духовной красоте человека.


HEC EST ILLA DE QVA SACRA CANVNT EVLOGIA SOLE AMICTA
LVNAM HABENS SVB PEDIBZ STELIS MERVIT CORONARI DVODENIS

илл.361 Жан Клуэ Старший (Мастер из Мулена). Богоматерь во славе. Центральная часть алтаря. Ок. 1498-1499 гг. Мулен, собор.

В центре композиции изображена юная нежная Мария с ребенком на руках: у нее простодушное личико миловидной французской девушки, изящен и естествен жест ее рук, поддерживающих младенца. Два хрупких ангела в длинных одеждах коронуют Марию, по сторонам расположились еще двенадцать ангелов, сгруппированные по трое. Каждый ангел — чудесное, почти портретное в своей индивидуальной характеристике изображение ребенка с просветленным нежным и трогательным лицом, а все вместе они, тоненькие, в длинных одеждах, образуют своеобразную гирлянду вокруг Марии. И все же отвлеченность, условность общего замысла, подчеркнутый декоративизм светового эффекта (вокруг Марии расположены светлые круги), беспокойный ритм складок одежд ангелов, составляющих обрамление центральной группы, значительно сильнее связывают триптих из Мулена со старым средневековым мировоззрением, чем произведения Ж. Фуке.

На боковых створках триптиха помещены портреты коленопреклоненных дарителей—Анны де Боже и Петра II Бурбона с их святыми-покровителями.

Большое место занимает тонко исполненный пейзаж в других композициях Жана Клуэ Старшего на религиозные сюжеты. На фоне пейзажа чаще всего помещены библейские персонажи, а иногда рядом с ними — портретные изображения заказчиков. В «Рождестве» (ок. 1480 г.; Отен, Музей) позади тоненькой хрупкой Марии, протянувшей руки к младенцу, изображен молящийся канцлер Роллен, задумчиво-сосредоточенный и торжественный.



илл.360 Жан Клуэ Старший (Мастер из Мулена). Рождество. Ок. 1480 г. Отен, Музей.

Около неизвестных донаторов, чей портретный облик воссоздан со всей тщательностью, стоят их покровители-святые, в образах которых столько же индивидуального и конкретного, как и в образах реальных людей: «Св. Виктор с донатором» (Глазго, Музей), «Св. Магдалина с неизвестной» (Лувр).

В произведениях Жана Клуэ Старшего ярко выявляется его изящная индивидуальная манера, умелое использование эффектов освещения, особая поэтичность и одухотворенность серьезных, подчас нежно-наивных образов.

Среди французских художников второй половины 15 в., работавших на севере Франции, воспринявших новые веяния, выделяются Симон Мармион (ок. 1425 — 1489), деятельность которого протекала в Амьене и Валансьене, создатель ряда алтарных образов и большого числа миниатюр (его замечательные иллюстрации «Больших французских хроник» хранятся в Государственной Публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде), и Жан Бурдишон (ок. 1457— 1521), автор замечательных портретов и миниатюр Часослова Анны Бретонской.

Видное место в искусстве этого времени занимал глава лионской школы живописи Жан Перреаль (ок. 1455—1530), известный не только во Франции, но и и Италии, Англии и Германии, — человек разносторонне одаренный: живописец, архитектор, математик, писатель. Он состоял на службе у Карла VIII и Франциска I, в Лионе работал как главный эксперт и контролер по строительству. Ему приписывают сооружение надгробия Маргариты Австрийской в Бру, а также проект гробницы Франциска II Бретонского в Нанте, исполненной М. Коломбом. Но больше всего Перреаль работал как живописец. Ему принадлежит большое число портретов, среди них портреты Марии Тюдор (1514; Париж, Музей декоративного искусства), Карла VIII, Людовика XII (Виндзорский замок), лиричная «Девушка с цветком». Большой редкостью во французском искусстве, культивировавшем преимущественно станковую картину и

миниатюру, являются его росписи собора в Пюи. Здесь в композиции «Свободные искусства» у трона муз помещены реалистические яркие портретные изображения ряда выдающихся представителей раннего французского гуманизма, вместе с которыми представлен Эразм Роттердамский.

В течение 15 в. в скульптуре усиливается светское начало. Широкое распространение получают в 15 в. надгробные памятники, над которыми в тесном сотрудничестве работают архитекторы и скульпторы, причем роль скульптуры в Этих сооружениях становится все более и более значительной, а иногда и определяющей.

В надгробных памятниках в сложных аллегорических формах увековечиваются образы умерших, печальный обряд похорон и его участники в траурных костюмах, провожающие покойного в последний путь. Таковы гробницы герцогов Филиппа и Иоанна Бургундских в Дижоне, гробница Филиппа По (1477—1483; Лувр), исполненная мрачной суровости и величия. Здесь фигуры плакальщиков приобрели вполне самостоятельное значение. С поникшими головами, с надвинутыми на лица капюшонами выступают парами эти зловещие фигуры, неся на своих плечах плиту, на которой покоится усопший в богатом рыцарском одеянии, с молитвенно сложенными руками. Лаконична раскраска фигур, в которой преобладают черные и серые тона.

Все больше идут от жизненных наблюдений скульпторы, украшавшие церкви статуями мадонн, святых, композиционными группами распятий, оплакиваний и т. д. («Мадонна с младенцем»; Тулуза, Музей). Среди них выделяется необычайной драматичностью созданная неизвестным французским мастером группа «Положение во гроб» Солемского аббатства (1496).

В глубине ниши прямо перед нами стоят фигуры святых, как бы застывших в немом горе. Двое из них опускают на пелене тело Христа в саркофаг. Они образуют своеобразную мизансцену и, хотя еще композиционно связаны с

архитектурой ниши, в то же время отделились от нее, обретая тем самым большую степень пластической самостоятельности. Особым трагизмом отличается образ сдержанно-скорбной Марии Магдалины, которая сидит прямо на земле перед саркофагом. Образ ее очень реален и народен, ее можно принять за крестьянку в простой одежде и платке, погруженную в тягостное забытье безнадежной скорби. Ряд исследователей склонен приписать это замечательное произведение наиболее выдающемуся из французских скульпторов 15 столетия — Мишелю Коломбу.

Расцвет творчества этого мастера, подлинного зачинателя Ренессанса во французской пластике, связан с центральными провинциями страны, в частности с городом Туром. Подобно Фуке, с которым ему иногда приходилось сотрудничать, Мишель Коломб (1430/31 —1512) по-своему использует культуру итальянского Возрождения, вводя античные мотивы в декорировку своих памятников и, что еще более важно, создавая образы новые по духу и по характеру. Таков рельеф Мишеля Коломба «Битва св. Георгия с драконом» (1508—1509; выполнен для замка Гайон, ныне находится в Лувре,) обрамленный изящным ренессансным орнаментом. В чеканно строгих реалистических формах скульптор передает порыв скачущего коня, решимость и силу всадника, вступившего в бой с чудовищем



илл.349а Мишель Коломб. Битва св. Георгия с драконом. Рельеф для церкви замка Гайон. Мрамор. 1508-1509 гг. Париж, Лувр.

Коломб был одним из создателей типа надгробия, в котором нашло воплощение и мужественно-стоическое отношение к смерти и прославление добродетелей умершего. Эти тенденции выражены в его капитальном творении — гробнице герцога Франциска II Бретонского и его жены Маргариты де Фуа (1502— 1507; собор в Нанте).

Наряду с общим средневековым характером сооружения, сложной символикой скульптор применяет здесь элементы ренессансной декорации — пилястры, орнаменты. Но не эти черты, а сам характер человеческих образов этого надгробия Знаменует новый этап развития французской пластики. Спокойно-величавы фигуры усопших герцога и его жены, строго портретны черты их лиц. Стоящие по углам массивного саркофага четыре аллегорические фигуры «Сила», «Умеренность», «Справедливость» и «Благоразумие» приобрели большую конкретность и жизненность характеристик. Они свидетельствуют о полной самостоятельности мастера в поисках нового, гуманистического идеала.

Воздействие искусства Коломба сказалось на творчестве его учеников (Г. Реньо и ряда других скульпторов), в произведениях которых усиливаются реалистические черты («Богоматерь Оливье» в Лувре, «Посещение» в церкви Св. Иоанна в Туре и др.).

К концу 15 в. искания новых идеалов, образов, форм выражения захватывают всех передовых художников и скульпторов, закладывающих своим искусством предпосылки, основы национального искусства, развившегося в последующее время, и прежде всего в период расцвета Ренессанса во Франции.

Искусство 16 века

К началу 16 в. Франция представляла собой единое государство, самое большое по территории и по количеству населения в Западной Европе. К этому времени во Франции были отменены наиболее тяжелые виды феодальной зависимости крестьянства, были сделаны первые шаги в переходе от феодального ремесла к раннекапиталистическим формам производства, углублялась постепенная перестройка всего уклада экономической и социальной жизни страны. Однако французская буржуазия не была еще достаточно сильна, чтобы в рамках складывающегося государства

добиться того господства, которое осуществляла в рамках ренессансных городов-государств итальянская буржуазия в 14—15 вв.

Это было как раз та переходная эпоха, которую характеризовал К. Маркс, раскрывая причины возникновения абсолютизма: «... абсолютная монархия возникает в переходные периоды, когда старые феодальные сословия приходят в упадок а из средневекового сословия горожан формируется современный класс буржуАзии, и когда ни одна из борющихся сторон не взяла еще верх над другой»(*К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т., 4, стр. 306.*).

С утверждением абсолютизма было неразрывно связано образование единого национального государства, создающего предпосылки для образования общего рынка, утверждения единого правопорядка, объединения экономических, военных и культурных сил господствующих классов.

Пафос политических и экономических преобразований, развернувшихся в это время в общегосударственном масштабе, определил расцвет гуманизма во Франции.

Наиболее полно и ярко передовые идеи французского Возрождения были воплощены в литературе этого периода, в творениях Рабле, Ронсара, Дю Белле, Монтеня, придававших громадное значение литературе и искусству в утверждении гуманистических идеалов. Рабле считал искусство одним из средств, способствующих преобразованию общества на новой основе. Ронсар прославлял искусство за то, что оно «воспитывает ум и восхищает чувства», Монтень видел в искусстве мощное орудие морального воспитания людей. Во Франции, как и в Германии, новые гуманистические принципы развивались одновременно с реформационным движением. К середине 16 в. реформационное движение охватило все крупные центры страны. Оно явилось религиозной формой, в которой выразилось назревшее недовольство всех классов французского общества, вызванное драматическими противоречиями этой переходной эпохи. Реформационное движение не было единым. В нем были течения, выражавшие

как антифеодальный протест деревни и плебейских масс города, так и частные интересы городской буржуАзии той или другой области, и были даже направления отражавшие оппозицию некоторых аристократических родов прогрессивному развитию общества.

Однако реформационное движение во Франции после долгой трагической борьбы потерпело поражение, и католицизм сохранил за собой главенствующие позиции, что касается культуры Возрождения во Франции, то она была лишь отчасти связана с реформацией, а в большей мере — с утверждением таких светских основ культуры, как ценность человеческого разума, античная ученость и т. д.

Все же идеи реформации широко проникали в среду гуманистов. Большинство выдающихся французских художников, создателей ренессансной культуры,—Гужон, Бонтан, Лижъе-Ришье, Дюсерсо, Корн ель до Лион, Палисси — вышли из ремесленной среды и были протестантами. С особой силой черты демократизма и реалистические тенденции проявились в искусстве отдаленных от центра провинций, где были живучи традиции местных школ и сильнее выявлялись народные основы французской ренессансной культуры. Центрами гуманистической культуры становятся не только Париж, Тур, Фонтенбло, но и Лион, Бурж, Пуатье и другие города.

Французский двор наряду с названными выше городами в первой половине 16 в. становится важнейшим центром ренессансного движения. Здесь устанавливаются все более тесные связи с искусством ренессансной Италии. Франциск I привлек к своему двору также и просвещенных людей Франции, поэтов, художников, ученых. Сестра короля Франциска I Маргарита Наваррская, сама незаурядная писательница, собрала вокруг себя писателей и поэтов — гуманистов, в чьих творениях особенно отчетливо звучали новые идеи и устремления.

При дворе Франциска I провел последние три года своей жизни великий Леонардо да Винчи, некоторое время работал

Андреа дель Сарто, которые, хотя и не оказали значительного воздействия на формы развития французского искусства, безусловно содействовали преодолению в нем средневековых традиций.

Наиболее заметную роль сыграли приехавшие из Италии в 1530-х гг. художники-маньеристы, основавшие в Фонтенбло школу светской живописи и скульптуры.

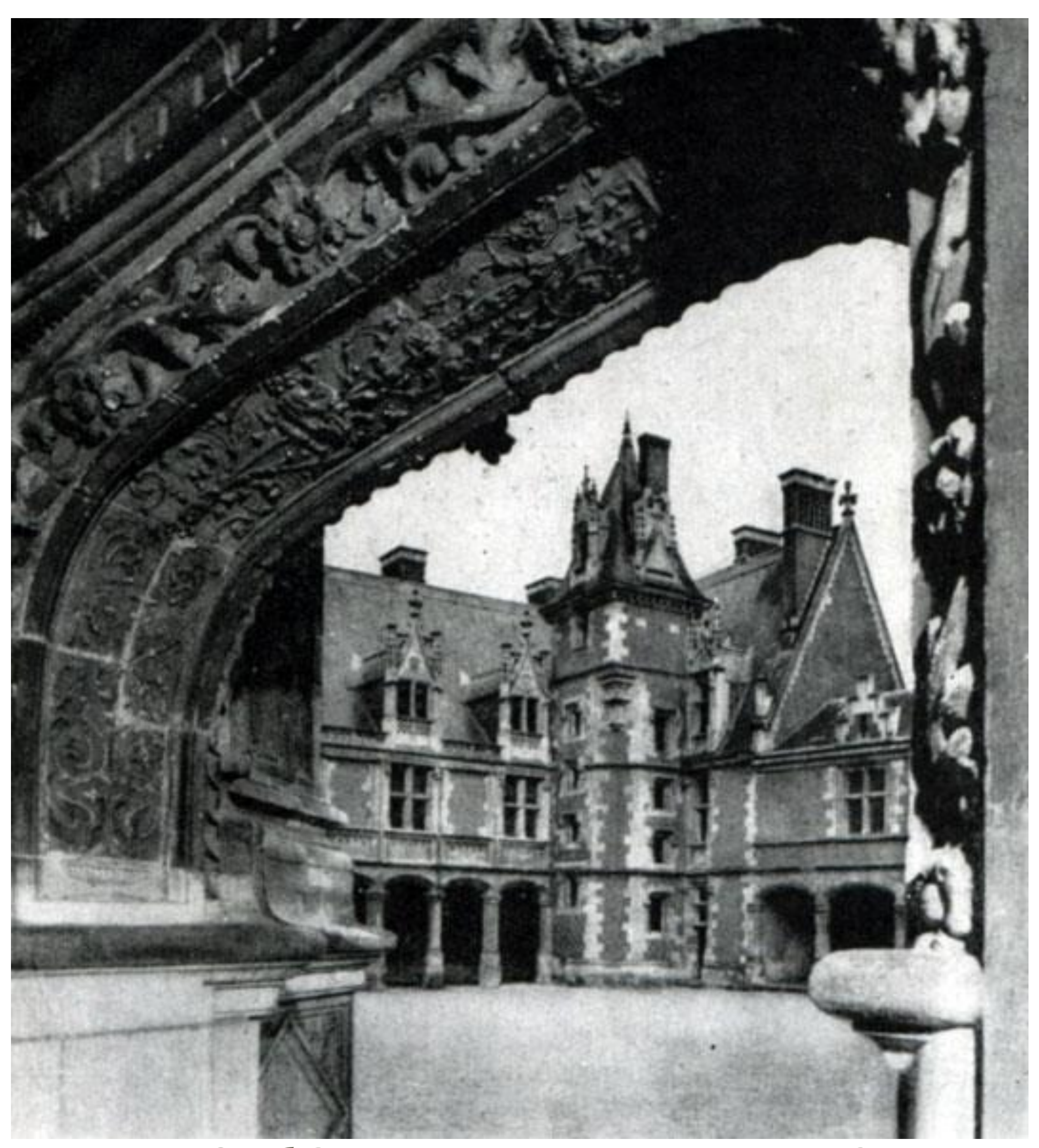
* * *

Сложение и укрепление национального абсолютистского государства выдвинуло как основную проблему в архитектуре французского Ренессанса создание ансамбля дворца и города.

Особую роль стала играть проблема планировки города в связи с созданием фортификационных сооружений, продиктованным потребностями эпохи. Об идеальном городе и сооружениях мечтал Рабле, описывая Телемское аббатство, о нем думал Б. Палисси, создавая проекты «идеального города-крепости», в котором черты рационализма сочетаются с диковинной фантастикой. В то же время средневековый тип города с узкими хаотично расположенными улочками сменяется типом нового города с прямыми улицами, с определенным планом. Уже Франциск I издал указ, чтобы застройщики придерживались определенных правил, чтобы улицы были «красивы, широки и прямы».

При Франциске I по всей Франции развернулось обширное строительство, которое осуществляли как приглашенные из Италии, так и местные архитекторы. Оживилась строительная деятельность в Париже. Начатое еще при Людовике XII сооружение замка в Блуа было продолжено под руководством французских зодчих Шарля Виара и Жака Сурдо. Рядом с Корпусом Людовика XII, воздвигнутым из кирпича и белого камня по готической строительной системе и несущим лишь элементы ренессансного декора, они создали наиболее примечательную часть ансамбля—Корпус Франциска I (1515—1524), совершенно самостоятельную и новую по типу постройку. Это первое ренессансное сооружение Франции,

хотя и сохраняющее отдельные готические черты. Северный внешний фасад его вздымается, подобно старинному замку Амбуаз, над высоким обрывом. Своеобразен выходящий во двор южный фасад корпуса: двойные тяги балюстрад четко разделяют три этажа один от другого, стройные ренессансные пилястры членят этажи по вертикалям, богато декорированный карниз и ажурная балюстрада завершают сооружение. Самая замечательная часть фасада — наполовину выступающая из него лестничная башня. Она обильно украшена орнаментом, составленным из масок, трофеев, эмблем, канделябров, различных декоративных мотивов, а также скульптурой. Три этажа балконов с балюстрадами, расположенными диагонально, указывают на движение лестницы и вносят элемент динамики и напряженности ритма в оформление всего фасада. Лестница в Блуа стала образцом для многих лестниц в постройках французского Ренессанса, например в королевском замке Шамбор. Грандиозным строительством замка Шамбор последовательно руководили французские мастера Жак и Дени Сурдо, Пьер Нево, прозванный Тринко, и другие.



илл.344б Замок в Блуа. Двор. Начало 16 в.



илл.345 Замок в Блуа. Корпус Франциска I. 1515-1524 гг. Лестничная башня южного фасада.

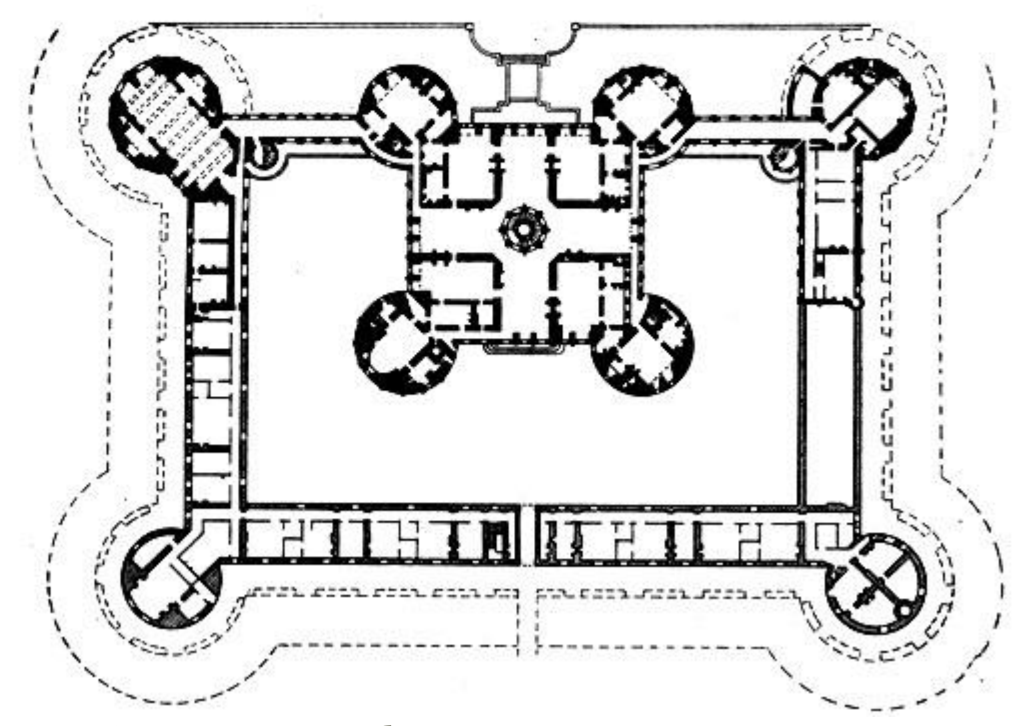
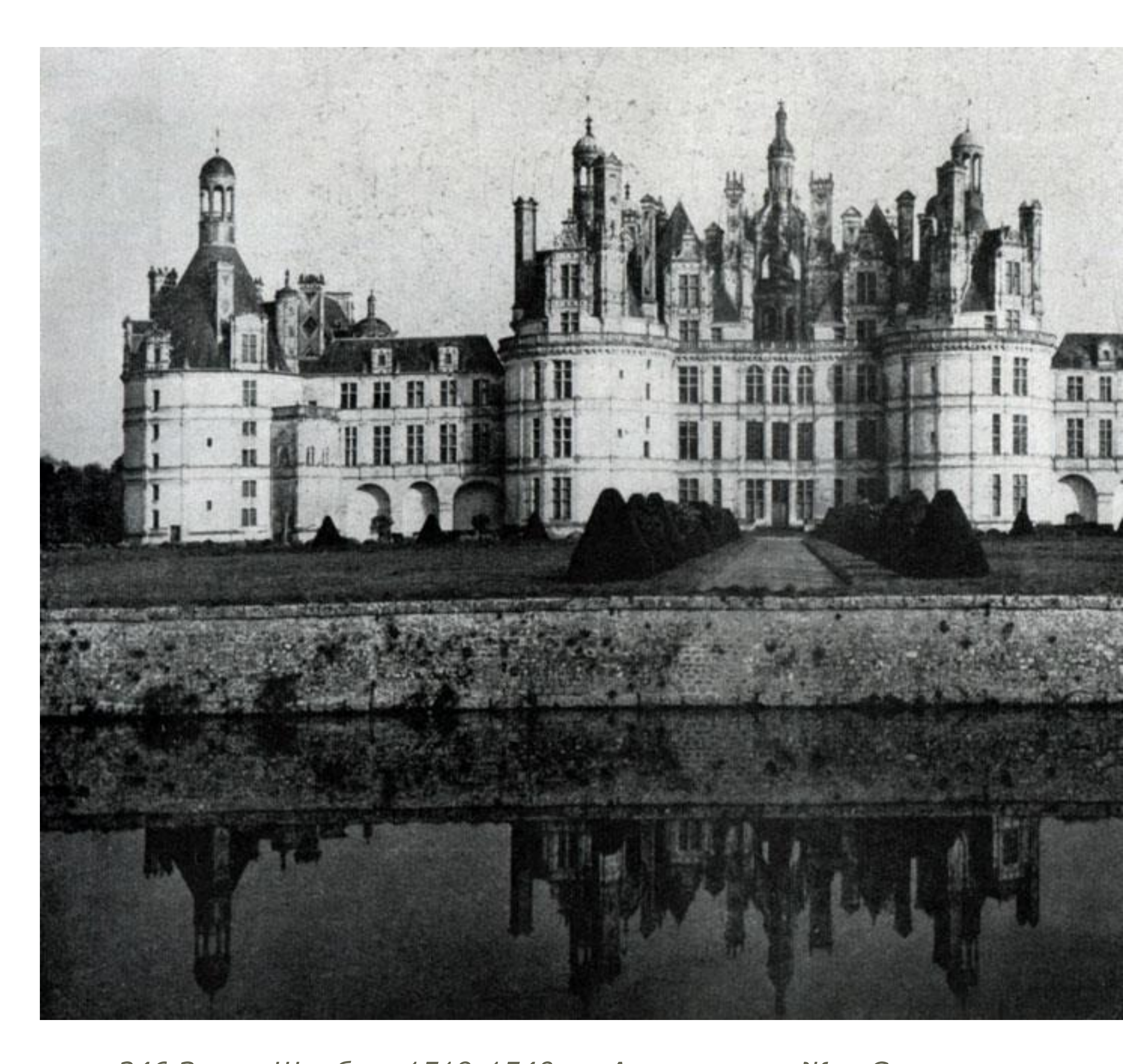


рис.стр.430 Замок Шамбор. 1519-1540-е гг. Архитекторы Жак Сурдо, Дени Сурдо, Пьер Невой другие. План.



илл.346 Замок Шамбор. 1519-1540 гг. Архитекторы Жак Сурдо, Дени Сурдо, ПьерНево и другие. Северный фасад.

Расположение замка в огромном парке, обнесенном стенами, его органическая связь с пейзажем, в который он вписывается со всеми своими башнями и башенками, связанность и соподчиненность всех частей здания составляют его неповторимое очарование. Новые строительные принципы в

нем явно преобладают над все еще сохранившимися традициями готики.

Центральная часть постройки увенчана на крыше фонарем, который возвышается среди фантастического леса труб и башенок с чердачными окнами. Сказочное великолепие декорации верхней части замка Шамбор связывает его с готической традицией. Но все три этажа замка строго расчленены пилястрами, симметрично расположены башни, симметричным стал весь план сооружения. В последнюю, луарскую резиденцию французских королей впервые была внесена та регулярность, которая станет столь характерной для французской архитектуры 17—18 веков.

Во вторую половину своего царствования Франциск I перенес центр строительной деятельности ближе к Парнасу, в Иль де Франс. Выстроенные неподалеку от столицы замок Мадрид и охотничий домик Ла Мюетт не дошли до нас. Сохранился расположенный в 60 километрах от Парижа замок Фонтенбло (1528—1540) — последнее предпринятое королем строительство. Впоследствии замок перестраивался неоднократно разными мастерами при разных королях вплоть до 19 в. Но основные его части были возведены при Франциске I французским мастером Жилем Лебретоном. Это так называемый Овальный двор, окруженный апартаментами короля (среди них зал, названный позднее галлереей Генриха II), прямоугольный в плане двор Белой лошади, в центре которого позднее была поставлена конная статуя, и соединяющая оба двора галлерея Франциска I. Особое внимание было обращено на отделку внутренних помещений, производившуюся под руководством итальянских мастеров— Россо (галлерея Франциска I) и Приматиччо (галлерея Генриха II, галлерея Одиссея).



илл.347 Россо. Галлерея Франциска I в замке Фонтенбло. 1533-1540 гг.

Примеру короля последовали придворные. Новые формы замков Блуа и Шамбор можно видеть в таких сооружениях, как

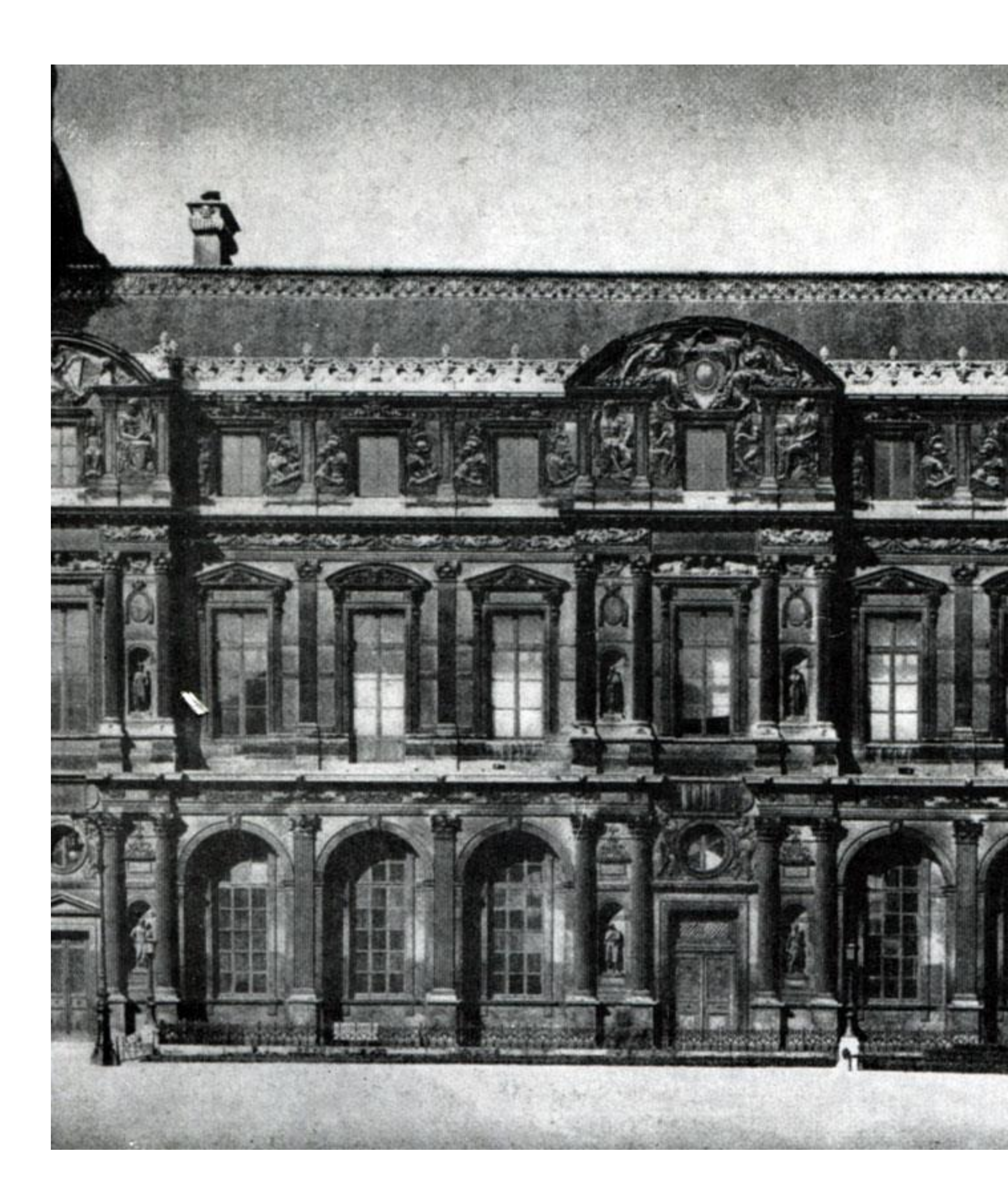
замок в Шенонсо (1515—1556), воздвигнутый на реке Шер; фундаментом здания служит как бы мост с мощными сводами и быками. Новая архитектура проникает и в города; ее примерами могут служить ратуша в Божанси (с 1526 г.) и отель (особняк) Эковиль в Кане.

Постройки французской архитектуры первых четырех десятилетий 16 в., лучшим образцом которых остается замок Шамбор, представляют собой яркие примеры раннего применения ренессансных форм. Освобождаясь от средневековых канонов готики, французские зодчие воспринимали классические каноны пока еще несколько внешне. Тем не менее архитектура этого времени, самые привлекательные черты которой — праздничность и жизнерадостность, уже далека от Зодчества средневековья.

С 40-х гг. 16 в. во Франции начинает работать блестящая плеяда архитекторов. Наиболее выдающимся из них был Пьер Леско (ок. 1510—1578), часто сотрудничавший со скульптором Гужоном. Первым их совместным произведением был парижский особняк Линери, известный теперь под названием отеля Карнавале (начат в 1544 г.). Здание сильно пострадало от перестроек; к первоначальному виду его всего ближе левая сторона — здесь строгая простота и суровость архитектурных форм гармонично сочетаются с барельефами Гужона.

Самым замечательным плодом сотрудничества архитектора и скульптора был новый фасад Лувра. Работы по перестройке старого парижского дворца-замка, начатые в 40-х гг. 16 столетия, продолжались и впоследствии, до 19 в. включительно. Первой очередью этого строительства было здание, начатое Леско и Гужоном по заказу Франциска I и законченное в царствование Генриха II. В центре Парижа был создан один из лучших образцов архитектуры французского зрелого Ренессанса. В западном фасаде Лувра уверенно применена истолкованная по-своему система античного ордера с уравновешенными горизонтальными и вертикальными членениями фасада. Стена насыщена украшениями, но не перегружена ими. Во всем фасаде — от

полуколонн и пилястр нижнего этажа до ажурного узора над верхним карнизом и на гребне крыши — утонченная сдержанность, благородство, завершенность в отделке каждой детали. Будто высечен из одного куска и затем тщательно отделан резцом скульптора этот фасад с безошибочно угаданными пропорциями и строгим ритмом по-разному обработанных окон, трех одинаковых по композиции выступов — ризалитов, из которых средний с главным входом во дворец выделяется несколько большим богатством декора. Над входом размещены рельефы с изображением аллегорий войны и мира, а на самом верху — фигуры божеств и скованных рабов над щитом, который придерживают два крылатых гения. Центральная часть фасада Лувра своими величавыми формами подобна триумфальной арке.



илл.348 Пьер Леско и Жан Гужон. Лувр. Западный фасад. Начат с 1546 г.

Роль Гужона в сотрудничестве его с Леско окончательно не выяснена. Можно предполагать, что он был не только мастером, создававшим скульптуры по заказу архитектора, но и соавтором при составлении архитектурных проектов.

Видное место среди архитекторов зрелого французского Ренессанса принадлежит Филиберу Делорму (1502/15—1570). Автор первого оригинального французского трактата по архитектуре, Делорм изучал памятники античности и ренессансной итальянской архитектуры в Риме. Превосходный рисовальщик, он делал множество зарисовок и обмеров прославленных сооружений (палаццо Канчеллерия и др.), а также декоративных орнаментов. Из построек Делорма сохранились немногие; наиболее значительной из них является замок Анэ (1547—1552). До наших дней дошли лишь въездные ворота и центральная часть главного корпуса. Въездные ворота в Анэ уподоблены массивной трехпролетной триумфальной арке. Нижняя часть ее декорирована строгими дорическими колоннами, над которыми размещается высокий аттик, увенчанный ажурной кованой решеткой и скульптурой. Смело и органично сочетает Делорм формы средневековой французской архитектуры с элементами античности. Теперь ворота украшает копия с находившегося в Фонтенбло рельефа «Диана с оленем» работы Бенвенуто Челлини. Делорм тяжеловеснее и суровее Леско и Гужона. Эту характеристику подтверждают и другие из сохранившихся работ архитектора, например отделка галлереи Генриха II в замке Фонтенбло и гробница Франциска I (прототипом ее также послужила римская триумфальная арка), проект дворца Тюильри (1564), который в связи с наступлением периода гражданских войн не получил осуществления (позднее Тюильри был создан другими архитекторами по их проектам).

Известным французским теоретиком и архитектором был Жан Бюллан (ок. 1515— 1578), также побывавший в Италии и написавший трактат о пяти архитектурных ордерах. Самые

значительные из архитектурных работ Бюллана — замки Экуан и Шантильи. В Экуане центральная часть стены снова обработана мотивом триумфальной арки; здесь — впервые во Франции — архитектором сознательно применен большой ордер. Изящнее и легче главный фасад маленького замка в Шантильи. И здесь применен тот же мотив триумфальной арки, но истолкован он по-иному и ордер связан со стеной теснее и органичнее, чем в Экуане Поздняя работа мастера — гробница Генриха II в аббатстве Сен-Дени— прекрасный образец синтеза ренессансной архитектуры и скульптуры.

Последним из плеяды выдающихся французских зодчих 16 в. был Жак Андруэ Дюсерсо (ок. 1510 — после 1584 г.); по его проектам построены замки Вернейсюр-Уаз и Шарлеваль. Теоретик по преимуществу, он оставил кроме архитектурных трактатов большое количество неосуществленных проектов и архитектурных фантазий. Изданное им под названием «Наипрекраснейшие сооружения Франции» (1576—1579) собрание гравюр позволяет познакомиться со многими исчезнувшими постройками и дает представление о первоначальном виде памятников, перестроенных позднее.

В направлении, указанном придворными архитекторами, работали провинциальные мастера, которые постепенно овладевали классическими формами. Образовались провинциальные школы, отличавшиеся местными особенностями: дижонская, возглавленная Гюгом Шамбеном (ему приписывается ратуша в Безансоне), тулузская, во главе которой стоял Никола Башелье. Лучшие сооружения этой школы—отель Лаборд, отель д'Ассеза и др.

Большинство архитекторов этих школ принадлежало к корпорациям или семьям, в которых сохранились свои традиции, чем объясняется разнообразие местных стилей и архитектурных школ различных областей Франции.

В церковное зодчество новые классические формы проникали медленнее. В течение всего 16 в. продолжали воздвигаться готические соборы и церкви. Но строитель алтарной части церкви Сен Пьер в Кане заменил готические

своды плоскими потолками, стрельчатые арки окон — полуциркульными, столбы — пилястрами, украсил пристройку к старой готической церкви новыми деталями и ренессансным орнаментом.

* * *

В живописи первой половины 16 в., особенно в росписях дворцовых интерьеров, довольно заметное место занимало творчество приглашенных из Италии мастеров Джованни Баттиста Россо (1495—1540), Франческо Приматиччо (1504 — 1570) и Никколо дель Аббате (1509/12—1571), украшавших росписями королевскую резиденцию в Фонтенбло. Столкнувшись с французской культурой, итальянские мастера в значительной степени сами испытали ее воздействие. Произведения, созданные во Франции, значительно отличаются от их работ итальянского периода более жизнеутверждающим характером, отсутствием каких бы то ни было элементов мистики.

Тематика их искусства, связанная с античностью, свободный характер исполнения, изящество и уверенность линейного рисунка, передающего сложность поз, движений, ракурсов, грация чуть манерных фигур в живописи и особенно в виртуозных рисунках нашли известный круг последователей среди французских художников, составивших направление так называемой школы Фонтенбло.

Россо исполнил росписи в галлерее Франциска I (1531—1540), впоследствии разрушенные во время перестройки галлереи, а затем восстановленные и частично записанные. В его перегруженном деталями динамичном, беспокойном искусстве, так же как и в более изысканных орнаментальных декорациях Приматиччо, господствуют исторические, аллегорические и мифологические сюжеты, служившие порой предлогом для изображения Франциска I в виде римского императора, покровительствующего литературе и искусству.

Большое место занимало изображение обнаженных, главным образом женских фигур, до того времени почти не встречавшихся в произведениях французских художников.

Знаменитые в свое время росписи Приматиччо в галлерее Одиссея (начаты в 1550 г.; представление о них можно получить по гравюрам) с их изяществом сложных композиционных построений, в которых стройные, вытянутые по пропорциям обнаженные фигуры сплетаются в своеобразный узор, весьма грациозны и рафинированны и лишены какой-либо монументальности.

Свои фрески, изысканные, но вялые по цвету, мастера школы Фонтенбло обрамляли лепными рельефами, в которых обнаженные фигуры причудливо сочетались с разнообразными орнаментальными мотивами. К лучшим станковым произведениям мастеров этой школы принадлежит луврская «Диана-охотница».



илл.366 Мастер школы Фонтенбло. Диана-охотница. Париж, Лувр.

Иногда мастера школы Фонтенбло в станковой живописи изображали сцены крестьянского труда, столь распространенные в старых французских миниатюрах. Вероятнее всего, неизвестному французскому художнику принадлежит картина «Молотьба», приписываемая иногда Никколо дель Аббате (Берлин, частное собрание).

Высшим и наиболее самобытным достижением французского искусства 16 в. было развитие реалистического портрета, в котором нашли свое воплощение самые прогрессивные устремления времени, и прежде всего интерес к человеческой личности.

Французский портрет 16 в. не был искусством, культивировавшимся только при дворе. Наоборот, он захватил довольно широкие круги. Портретисты 16 столетия в своих лучших произведениях продолжали развивать традиции мастеров 15 в., и прежде всего традиции Жана Фуке, Жана Клуэ Старшего и других.

Своеобразие французского портрета 16 столетия заключается в беспримерном до того времени распространении карандашных портретов, игравших не только роль современной фотографии, но отличавшихся острым артистизмом исполнения, живой непосредственностью чувства человеческого характера.

Карандашные портреты создавались в 16 в. и в других странах Западной Европы. В частности, они исполнялись мастерами итальянского Возрождения, но по сравнению с ними портреты французских художников отличаются большей конкретностью в трактовке образа, и в этом отношении они ближе портретам немецких или нидерландских художников. Превосходные образцы принадлежат Гансу Гольбейну Младшему, сумевшему сделать этот жанр вполне самостоятельным. И все же для немецкого художника они

служили преимущественно лишь вспомогательным материалом для работы над портретами, писавшимися маслом. Французские же карандашные портреты имели подсобное значение лишь в начале 16 в. По таким рисункам в своей мастерской художник выполнял портреты маслом. В дальнейшем французский карандашный портрет превратился во вполне законченный самостоятельный жанр.

В Ленинграде (Эрмитаж) хранится одна из крупнейших в мире коллекций французского карандашного портрета. Она включает ряд уникальных портретов первых десятилетий 16 в. Эти маленькие по размеру (1/8 листа) изображения подчас носят черты примитивизма; вместе с тем они отличаются особым лаконизмом и выразительностью (например, портрет Франциска I в молодости). Неизвестные нам художники на листе бумаги быстрым штрихом, тонкой линией передают свое непосредственное восприятие модели. Все внимание сосредоточено на изображении лица; прическа, костюм — лишь намечены, на полях сделаны отметки относительно цвета.

Остро и точно переданы характерные черты портретируемых, приметы их общественного положения, манера держаться, носить платье. Французские художники вырабатывают своеобразный тип портрета—это в основном погрудные изображения в трехчетвертном повороте вправо или влево, иногда в профиль или в фас; во второй половине 16 в. встречаются также поколенные портреты и изображения в рост, выполнены они обычно итальянским карандашом, подцвечены сангиной и акварелью.

Одним из виднейших мастеров французского портрета, как живописного, так и карандашного, был Жан Клуэ Младший (ок. 1485/86—1541). Из сохранившихся скудных сведений о его жизни мы знаем лишь, что он был сыном и учеником Жана Клуэ Старшего. С 1516 г. он работал в Туре, а с 1529 г. — в Париже, состоя придворным художником Франциска I.

Рисунки Жана Клуэ, отличающиеся исключительной силой пластической выразительности и яркостью характеристик,

входят в число лучших творений Этого жанра в искусстве 16 в. Им присуща монолитная цельность трактовки образа, острая точность характеристики. Подчас художник детально прорисовывает только одну голову, острым точным штрихом намечает лепку объемов. Несмотря на известное однообразие композиционных приемов — он предпочитает изображать голову человека в трехчетвертном повороте, — Жан Клуэ всегда очень живо улавливает облик людей своего времени. Перед нами проходит целая вереница придворных дам и кавалеров: Диана Пуатье, Анна Монморанси, Гильом Гуфьер и многие другие. Некоторые из них позировали художнику неоднократно. Нам известны три портрета героя битвы при Мариньяно Гайо де Гануйака (1516, 1525, 1526 гг.), два портрета маршала Бриссака (1531, 1537 гг.). Портрет графа д'Этан представляет образец лучших карандашных портретов Клуэ.

Monsr de brysse vn des gouverneurs
de Monsr le daufin

илл.362 Жан Клуэ Младший. Портрет графа д'Этан. Рисунок. Итальянский карандаш, сангина. Ок. 1519 г. Шантилъи, музей Конде.

Исключительной достоверностью, меткостью и яркостью отличается характеристика Эразма Роттердамского (1520; Шантильи), образ которого получает новую трактовку по сравнению с портретами немецких художников. Лицо выдающегося гуманиста полно жизни и острой характерности.

Живописных портретов Клуэ сохранилось мало: портрет дофина Франциска (ок. 1519 г.; Антверпен, Музей), герцога Клода Гиза (ок. 1525 г.; Флоренция, палаццо Питти), портрет Луи де Клев (1530; Бергамо, Музей). Они отличаются тонкой манерой исполнения и яркими чистыми красками, напоминающими о традициях миниатюры. Портреты эти были написаны по карандашным наброскам, рядом с которыми они приобретали более сглаженный, идеализированный характер.

Черты идеализации, неподвижности, торжественного спокойствия присущи портрету чинной девочки — Шарлотты Французской (ок. 1520 г.; частная коллекция) и особенно портрету Франциска I на коне (1540; Флоренция, Уффици). Несмотря на небольшой размер и почти миниатюрную тщательность исполнения, Этот портрет благодаря строгому ритму композиционного построения и четкому силуэту всадника производит впечатление торжественности и свидетельствует о новом этапе развития парадного портрета.

Более живой и интимный по характеру портрет мадам Канапель (ок. 1523 г.; Эдинбург, Национальная галлерея) с чуть заметной лукавой улыбкой на ее красивом чувственном лице. Мужественной простотой и строгостью отличается портрет неизвестного с томиком Петрарки в руке (собрание Хемптон-Корт). Изображая, по-видимому, лицо неофициальное, художник пишет его в более свободной, широкой манере.

Обычно Жану Клуэ приписывается портрет Франциска I (Лувр), принадлежащий, возможно, не ему, а одному из мастеров школы Фонтенбло, но, во всяком случае, он был выполнен по рисунку Жана Клуэ.



Жан Клуэ Младший. Портрет Франциска I. Ок. 1525 г. Париж, Лувр.

Илл.стр.432-433

Франциск I представлен па портрете во всем блеске своей славы. В портрете сочетается стремление к объективной точности, индивидуальной характеристике, что является особенностью творчества Клуэ, и к пышной декоративности, свойственной живописцам школы Фонтенбло. Слияние этих двух тенденций и дало возможность создать портрет, ярко отражающий свою эпоху и раскрывающий особенности «короля-рыцаря» — прозвище, которым гордился Франциск I.

Несколько холодный блеск цветового решения картины, узорчатая орнаментальность роскошного атласного костюма передают ту атмосферу великолепия, которой окружил себя король. Историки наделяют Франциска I самыми разнообразными Эпитетами: честолюбивый, тщеславный, коварный, храбрый, сластолюбивый и т. п. И пожалуй, все эти качества можно увидеть в человеке, изображенном на портрете,— результат последовательно объективного наблюдения и острой и точной передачи характерных черт изображаемого.

Особенно выразительны узкие зоркие, пристально всматривающиеся во что-то глаза, глаза человека, который ловит промелькнувшую мысль и готов сейчас принять неожиданное решение.

Искусство Жана Клуэ, и в особенности его рисунки, были своего рода образцами, которым следовали многие художники и ученики мастера. Среди них самым талантливым был его сын Франсуа Клуэ (ок. 1516—1572) — крупнейший живописец Франции 16 в. Талант его воспевали поэты «Плеяды», Ронсар посвятил ему «Элегию к Жане»(*Жане называли всех представителей семьи художников Клуэ.*), называя его «честью нашей Франции». Франсуа Клуэ сделал блестящую карьеру, заняв после смерти отца

место придворного художника, добившись благосостояния и славы.

Франсуа Клуэ не только впитал традиции портретной живописи Жана Клуэ — он воспринял и прочно усвоил достижения итальянских мастеров, работавших во Франции, но при этом сохранил свое лицо, национальный характер.



илл.363 Франсуа Клуэ. Диана Пуатье. Ок. 1571 г. Вашингтон, Национальная галлерея.

Франсуа Клуэ принадлежит одна из прославленных картин того времени — «Купающаяся женщина» (ок. 1571 г.; Вашингтон, Национальная галлерея). По манере исполнения картина связана со школой Фонтенбло и в то же время своей ярко выраженной портретностью отличается от мифологических картин этой школы. В представленной на полотне купающейся женщине одни исследователи усматривают изображение Дианы Пуатье, другие — Марии Туше, возлюбленной Карла IX. Несмотря на черты жанровости и ряд бытовых подробностей, запечатленных на втором плане, несмотря на сюжет — сцену купания, картина не производит впечатления бытовой благодаря своеобразному построению и холодно манерной трактовке образа: бесстрастная в своей наготе молодая женщина, сидящая в ванне, повернулась к зрителю, как бы приветствуя его снисходительно светской улыбкой.

Самобытность творчества Франсуа Клуэ находит более полное выражение в жанре реалистического портрета. Если созданные им в ранний период портреты по своему характеру близки портретам его отца, то в зрелых произведениях со всей полнотой проявляется индивидуальная манера художника. Композиция этих портретов отличается большей непринужденностью. Пышные костюмы и драгоценности, написанные со всей тщательностью, не заслоняют яркости характеристики индивидуальных черт модели.

Неоднократно писал Франсуа Клуэ портреты Карла IX. Так, в рисунке 1559 г. (Париж, Кабинет эстампов) мы видим напыщенно-спокойного, недетски важного подростка, в рисунке 1561 г. он изображен юношей в парадном костюме. Его бледное лицо носит печать настороженности, замкнутости. Замечателен живописный портрет Карла IX (1566; Вена, Музей), представленного в рост. Он стоит, положив руку на спинку кресла. Во всей его хрупкой фигуре, тонких ногах,

обтянутых чулками, в бледном лице, оттененном черным бархатом шапочки, художник уловил черты нерешительности, анемичности, раздражительности и надменности, присущие этому эгоистичному, жестокому, безвольному и упрямому правителю. Не менее сложна и глубока характеристика Карла в подготовительном рисунке к этому портрету (1566; Ленинград, Эрмитаж), являющемся в то же время вполне самостоятельным произведением по силе образа и мастерству исполнения. Великолепно характеризовано лицо короля. Моделировка тончайшей светотенью, легкая и точная подцветка передают объем, фактуру материала.

Среди живописных портретов Франсуа Клуэ выделяется погрудный портрет Елизаветы Австрийской (ок. 1571 г.; Лувр), один из самых значительных во французской живописи 16 столетия. Молодая женщина в роскошном, расшитом жемчугами, изумрудами и рубинами платье, в драгоценном головном уборе обратила на зрителя свой взор. Нежные розоватые оттенки ее хрупкого красивого лица прекрасно гармонируют с темным фоном, а карие глаза привлекают выражением напряженности и настороженности. Чистотой и насыщенностью красок портрет напоминает драгоценные эмали.

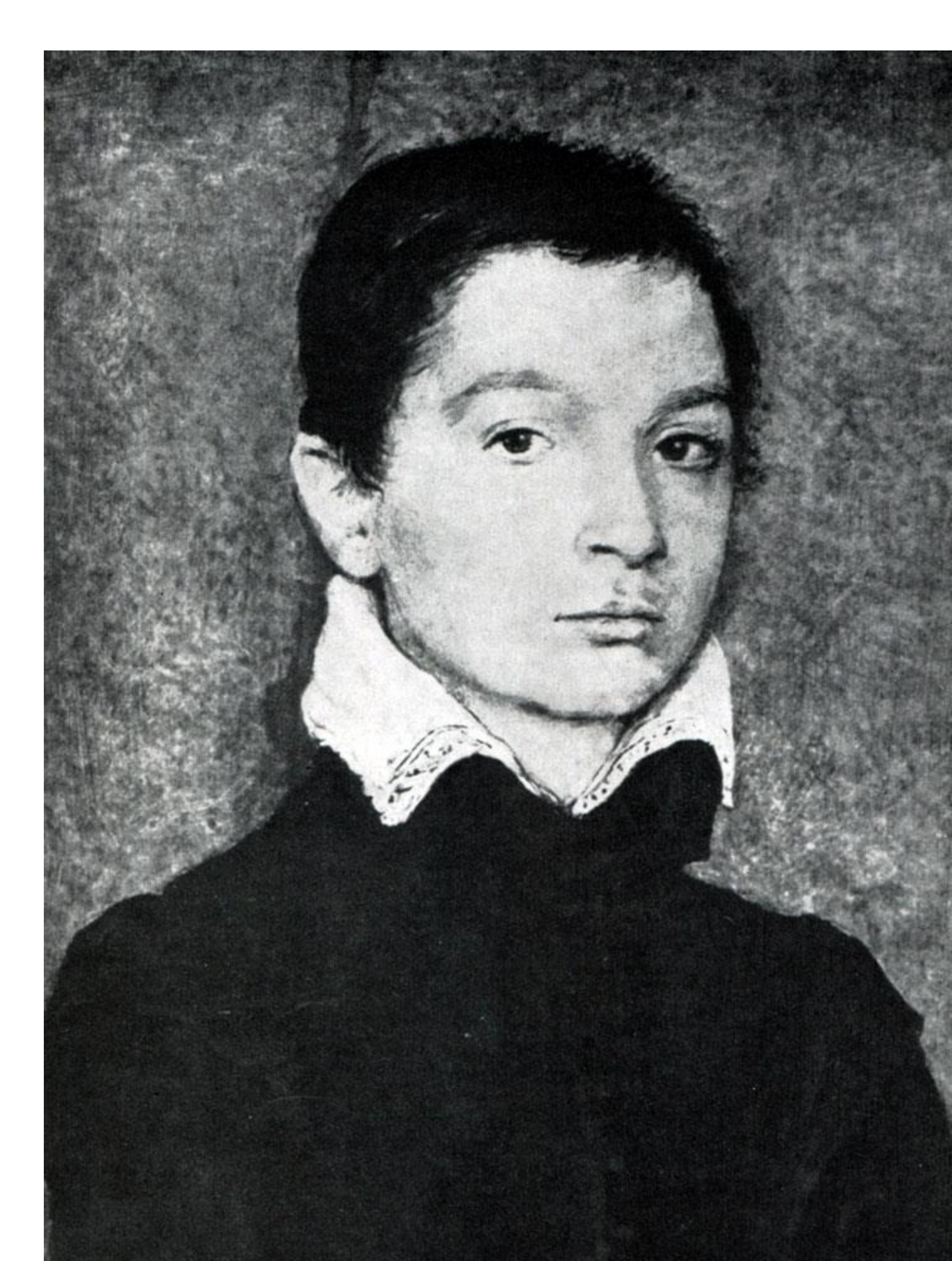
Более свободно решает Франсуа Клуэ портрет своего друга аптекаря Пьера Кюта — одна из немногих подписных работ мастера (1562; Лувр), — изображенного в кабинете у стола, на котором лежит раскрытый гербарий, характеризующий профессию и социальное положение портретируемого. Строгость образного решения подчеркнута сдержанным колоритом, построенным на сочетании черного, зеленого и золотистых тонов.

Карандашные портреты Франсуа Клуэ принадлежат к числу шедевров французского искусства 16 в. Уже в 1540-е гг. он создает портреты, по тонкости линейного решения, остроте и многопланности характеристики совершенно поразительные. Таков портрет юной Жанны д'Альбре (Шантильи), сквозь

нежную хрупкость которой уже проявляются черты волевого, решительного характера.

Расцвет карандашного портрета Франсуа Клуэ приходится на 1550—1560-е гг., когда один за другим он создает такие шедевры, как портреты Франциска II в детстве (1553; Париж, Кабинет эстампов), Марии Стюарт, Генриха II, Гаспара Колиньи, маленькой Маргариты Валуа, живой и обаятельной (1560; Шантильи). В ряде портретов проявляются черты идеализации, облагороженности образа, и все же они не скрывают главного — реалистической характеристики, полнокровной и яркой. Подлинно артистична манера исполнения этих портретов, разнообразны примененные технические приемы: легкий, нежный, мелкий штрих, подчиненный форме, энергичная подцветка сангиной, использование акварели.

Высокого уровня развития реалистический портрет достигает не только в Париже, но и в ряде провинциальных центров, и в частности в Лионе, одном из очагов свободомыслия в 16-столетии. Здесь жил и работал другой выдающийся мастер французского портрета, Корнель де Лион (умер ок. 1574 г.). Ему принадлежат отличающиеся тонкостью, одухотворенностью характеристик женский портрет (Эрмитаж), портрет Беатриче Пачеко (1545; Версаль), королевы Клод (Музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина в Москве) и другие, выполненные почти в технике миниатюры, лессировками, в изысканной и звучной красочной гамме. Художник предпочитает писать модель как бы окутанной нежной воздушной дымкой.



илл.364 Корнель де Лион. Портрет мальчика. Середина 16 в. Бостон, Музей изящных искусств.

В мужских и детских портретах Корнеля де Лиона еще больше непосредственности и простоты. Портрет неизвестного с черной бородой, портрет мальчика (Бостон, Музей изящных искусств) привлекают глубиной раскрытия внутреннего мира портретируемых, полнокровием характеристик, естественностью поз, живостью взглядов.

В середине и во второй половине 16 в. работали многочисленные мастера реалистического карандашного портрета: Ж. Декур, следовавший манере Франсуа Клуэ, Ф. Кенель, Б. Фулон, связанный с фламандской школой, более лиричный Ф. Поурбюс (1545—1581), а также замечательные рисовальщики, работавшие по Заказам провинциального дворянства, чьи имена даже не фигурируют на их творениях и которые известны как анонимы: Мастер 1550 года, Мастер I. D. С., автор превосходного портрета Габриель д'Эстре (ок. 1597; Париж, Кабинет эстампов), неизвестный художник, пока условно называемый как Аноним Лекюрье, создатель живых и самобытных слегка подцвеченных акварелью портретов (портрет неизвестного; Эрмитаж), Мастер Люксембург-Мартиг, чьи рисунки соперничают с шедеврами Франсуа Клуэ, и многие другие.



илл.365 Мастер I. D. С. Портрет Габриэль д'Эстре. Рисунок. Итальянский карандаш, сангина. Ок. 1597 г. Париж, Национальная библиотека.

Несколько мастеров карандашного и живописного портрета принадлежат семейству Дюмустье; наиболее значительные из них —Пьер и Этьен. Оба художника работали не только в Париже, но и в Вене. Один из лучших портретов, созданный Пьером Дюмустье,—портрет Этьена Дюмустье (Эрмитаж), подготовительная работа к парному портрету художника с братом, изображает темноволосого юношу с умным лицом, большими красивыми глазами, живыми и пытливыми. Это полный обаяния образ человека духовно богатого, волевого, деятельного.

Реалистические портреты Пьера Дюмустье с их яркой характерностью и лаконичностью в какой-то мере предвосхищают замечательные достижения французского портрета 18 столетия.

Сложность и полнота характеристик, напряженное биение внутренней жизни, блестящее мастерство исполнения реалистических портретов французских мастеров 16 в. выдвигают их в число высочайших достижений французской графики.

Наряду с живописью и графикой большого развития достигла и скульптура. Несмотря на то, что во Францию по приглашению королей и знати приезжало много итальянских скульпторов (Ф. Лаурана работал при дворе короля Рене Анжуйского, Гвидо Маццони исполнил надгробие Карла VIII, ныне разрушенное), а также другие мастера, самые выдающиеся скульптурные произведения французского Возрождения были созданы французскими ваятелями. Наряду с продолжавшей развиваться декоративной скульптурой и надгробными памятниками получили распространение произведения круглой станковой пластики — статуи и портретные бюсты, свидетельствующие о полной победе светского содержания над средневековой религиозностью.

Среди скульпторов, которые сумели устоять против воздействия искусства школы Фонтенбло и сохранить самобытный характер, был Пьер Бонтан (1507— ок. 1570), старший товарищ и, возможно, учитель Жермена Пилона.

В творчестве Бонтана проявился интерес к событиям современной жизни, к человеческой личности. Бонтан создал скульптуры для монументальной гробницы Франциска I и его жены Клод, сооруженной архитектором Филибером Делормом в виде античной трехпролетной триумфальной арки. Это гармоничное сооружение (начато ок. 1548 г.; Сен-Дени) украшено ионическими колоннами, рельефами и увенчано скульптурами коленопреклоненных короля, его жены и детей. Если средневековое представление о смерти еще находит здесь отражение в размещенных в нижней части, в среднем пролете арки, саркофагах с лежащими на них вытянутыми скульптурными изображениями, умерших, то зато в фигурах, завершающих сооружение, наряду с чертами застылости и покоя переданы живые, острохарактерные черты модели. Особенно точно передано лицо самого короля Франциска I.

С еще большей силой несколько тяжеловесный реализм Бонтана проявляется в рельефах, украшающих надгробие. На них представлены сцены итальянских военных походов Франциска I: переходы войск, сцены битв, трактованные правдиво и обстоятельно.



илл.349б Пьер Бонтан. Женщины, сопровождающие войско. Рельеф гробницы Франциска I и королевы Клод. Начата ок. 1548 г. Мрамор. Париж, церковь аббатства Сен Дени.

Совершенно по-новому подходит Бонтан к созданию надгробного монумента к гробнице Филиппа де Шабо (Лувр). Вместо сложного сооружения с нагромождением архитектурно-скульптурных декораций и многочисленными аллегориями, он помещает на саркофаге строгой формы всего лишь одну фигуру Филиппа де Шабо, полулежащего в спокойной позе и глубоко задумавшегося. Это правдивое портретное изображение, полное мужественности, благородной простоты

и спокойствия, не уступает лучшим реалистическим портретам эпохи.

Дольше всего старые связанные с готикой традиции сохранялись в искусстве Лотарингии, которая соприкасалась с Германией и немецким искусством и позже других присоединилась к Франции. Но и здесь новые тенденции дали себя знать в творчестве выдающегося мастера, лотарингского скульптора Лижье-Ришье (ок. 1500—1567). Он был знаком со школой Фонтенбло, а также с искусством итальянского Возрождения. Однако светлые образы довольно редко встречаются в его искусстве — таков, например, образ младенца Христа, напоминающий нежные, полные очарования изваяния итальянских путти, или голова Христа (Лувр). Зато с большой силой выразил Лижье-Ришье в своей пластике религиозный аскетический идеал и в то же время веру в силы человека, в его возможности, свойственную этой эпохе исканий.

Полна пафоса и трагической напряженности скульптурная группа «Положение во гроб» церкви св. Стефана в аббатстве Сен-Мишель (1554—1564), экспрессией образов напоминающая «Положение во гроб» Солемского аббатства. Однако при всей экстатичности образы Лижье-Ришье более жизненны, весомы, полнокровны. Полихромия усиливает драматизм этой помещенной в нишу многофигурной скульптурной композиции.

С громадной силой скульптор выразил чувство трагического в надгробии Рене дю Шалона (1547; Бар Ле Дюк, церковь Сен Пьер), возрождающем тип средневекового надгробия с изображением гниющего трупа. Но и здесь в старые формы вложено новое содержание. Необычность замысла заключается в том, что мастер стремится выразить неистовую волю человека, готового противостоять самой смерти.

Лижье-Ришье изображает скелет умершего с оставшимися на нем обрывками мускулов. В высоко поднятой руке лежит сердце, к которому обращен взор пустых глазниц. Этот мотив, полный отчаянной напряженности и самоутверждения,

собирает воедино, казалось бы, распадающиеся части скелета, преодолевая окоченелость смерти и выражая непреклонность воли погибшего в сражении Рене дю Шалона. Скульптор демонстрирует здесь знание анатомии человека, присущее Эпохе Возрождения. Но, конечно, не эти знания, а его собственная убежденность, страстная вера в силу духа человека дали ему возможность добиться впечатляющей силы этого фантастического и экспрессивного образа.

Антиподом полного трагической напряженности творчества Лижье-Ришье было искусство Жана Гужона (ок. 1510—1566/68), выразившего ярче всего ренессансный жизнерадостный характер французской пластики 16 века.

Истинный представитель эпохи Возрождения, Гужон был разносторонне одаренным человеком. Блестящий декоратор и архитектор, рисовальщик и гравер, он иллюстрировал первый перевод на французский язык трактата Витрувия (1547), изучал произведения античных мастеров и художников итальянского Возрождения. Но, конечно, главные его достижения относятся к области скульптуры. Произведения Гужона воспевал Ронсар, а самого его современники сравнивали с Фидием, в руках которого «мрамор начинает оживать».

Гужон родился в Париже, некоторое время работал в Руане, затем снова в Париже. В начале 1560-х гг. в связи с начавшимися преследованиями гугенотов он, так же как его единомышленники, не желавшие отступить от своих убеждений, был вынужден бежать из Франции и провел последние годы жизни в Болонье.

Достоверных работ Гужона сохранилось немного, однако с его именем связывают значительный ряд произведений. В соборе Руана находится надгробие Луи де Брезе (начато ок. 1535 г.), которое приписывается Гужону по традиции, несмотря на то, что по своеобразию образного строя оно несколько отличается от всех последующих его творений. Здесь, подобно Коломбу и Бонтану, скульптор создает памятник посмертной славы умершему.

Гробница богато украшена коринфскими колоннами и скульптурой. Вверху, в пролете арки, между парными кариатидами помещена конная статуя рыцаря в полном боевом снаряжении—- образ, утверждающий его славу в веках; внизу изображена полуобнаженная фигура умершего, окруженного монахами, — это мрачный образ смерти, наводившей печальные раздумья даже на самых жизнерадостных представителей французской культуры Возрождения и нашедшей воплощение в многочисленных «плясках смерти» — гравюрах, рельефах, которые были созданы в это время.

И все же в композиции гробницы де Брезе господствует образ всадника, исполненного спокойствия, величия и силы. В его фигуре, как отмечал выдающийся художник 19 в. Делакруа, «достоинства антиков соединяются с духом нового времени, с грацией эпохи Возрождения».



илл.351а Жан Гужон. Оплакивание Христа. Рельеф для алтарной преграды церкви Сен Жермен Локсеруа в Париже. Фрагмент. Камень. 1544-1545 гг. Париж, Лувр.



илл.351б Жан Гужон. Евангелист Иоанн. Рельеф для алтарной преграды церкви Сен Жермен Локсеруа в Париже. Камень. 1544-1545 гг. Париж, Лувр.

Вполне достоверны работы Гужона по оформлению целого ряда архитектурных сооружений. Его очень четкие по формам и линейному ритму барельефы «Оплакивание Христа» и «Четыре евангелиста» украшали амвон церкви Сен Жермен Локсеруа (1544—1545; Лувр). Изображение летящей Славы, прекрасной стройной женщины, напоминающей светлые образы античности, помещено на рельефе дворцовой капеллы в Экуане. Вместе с Леско Гужон работал по созданию отеля Линери (отеля Карнавале, 1545) в Париже, для которого исполнил ряд декоративных рельефов, и среди них аллегории четырех времен года — изображения величественных, прекрасных людей с соответствующими атрибутами. Особенно хороши «Весна» и «Лето»—грациозные женские фигуры,

живые, полные чувственной красоты. Они стоят на небольших цоколях, заполняя простенки между окон верхнего этажа, замечательно гармонируя изяществом утонченных ритмов и полнокровием образов с характером архитектуры Леско.

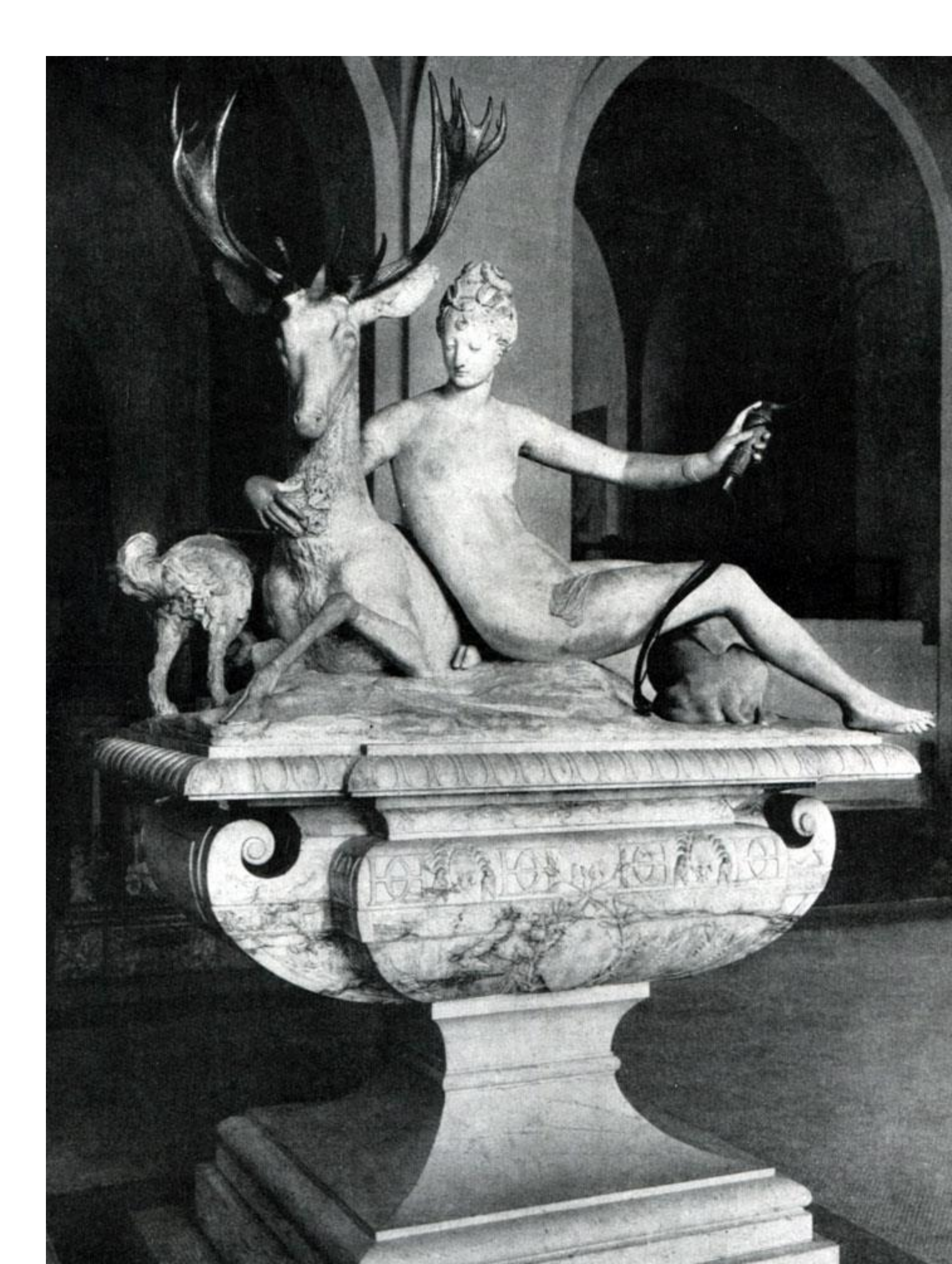
Одно из высших достижений Гужона — рельефы Фонтана Нимф, прозванного Фонтаном Невинных, в Париже (1547—1549), входившего в число декоративных проектов, задуманных скульптором для оформления города в честь торжественного въезда короля в Париж 16 июня 1549 г. Архитектурная часть фонтана была создана Леско. Главные рельефы размещались в узких промежутках между пилястрами. Это изображения божеств, олицетворяющих силы природы, поэтизирующие их. Полны очарования нимфы источников — стройные изящные девушки с мечтательно-одухотворенными лицами. Пропорции их гибких фигур удлинены, их движения прихотливо разнообразны и необычайно грациозны. Образы их воспринимаются целостно, и вместе с тем вся тонкость их ритмов может быть полностью оценена лишь в процессе длительного и пристального созерцания: изгибаются стройные тела, повернуты в сторону головы, перекрещиваются, как в легком танце, ноги. В руках девушки держат вазы, из которых льется вода, и изображенные на рельефе потоки воды перекликаются с как бы струящимися складками их легких прозрачных одежд. Музыкальность ритма каждой формы, самый характер поэтических образов нимф находятся в полном соответствии с назначением рельефов.





илл.350а,б Жан Гужон. Нимфы. Рельефы Фонтана Невинных в Париже. Камень. 1547-1549 гг. Париж, Лувр.

С именем Гужона связывают статую Дианы, предназначавшуюся для украшения фонтана замка Анэ (1558—1559; Лувр). Ряд исследователей склонен приписывать ее Пилону, имея на то некоторые основания, хотя и не более веские, чем те, которые оставляют за нею авторство Гужона.



илл.352 Жан Гужон. Диана. Статуя для фонтана замка в Анэ. Мрамор. 1558-1559 гг. Париж, Лувр.

Стройная, прекрасная обнаженная богиня представлена полулежащей рядом с оленем, которого она обнимает рукой за шею. Пропорции ее фигуры несколько удлиненны, маленькая изящная головка с высокой модной по тому времени прической и острохарактерными, почти портретными чертами лица привлекает выражением спокойной задумчивости и сосредоточенности. Есть предположение, что лицо Дианы носит портретные черты возлюбленной короля Генриха II Дианы Пуатье. Скульптор в этой статуе, изображая обнаженную женскую фигуру, прославляет красоту человека. Спокойствие и грация богини сочетаются с изысканностью, несколько напоминающей работы мастеров школы Фонтенбло.

Близость к мастерам этой школы в большой мере ощутима в небольшом рельефе «Венера и Амур» (Эрмитаж), приписываемом Гужону. В произведениях Гужона окружающая его действительность находит и непосредственное отражение. В рельефах Зала зодиака (Парижская ратуша) наряду с аллегорическими фигурами он изображает крестьян: виноградаря, жнеца, сеятеля, косаря за работой — сцены крестьянского труда, олицетворяющие двенадцать месяцев года.

Среди поздних работ мастера выделяются своим размахом скульптурные декорации Лувра, упоминавшиеся выше. Над ними скульптор работал с 1548 г. почти до самого своего отъезда из Парижа в 1562 г. Скульптурный декор здесь размещен не только на фасаде, но и в интерьерах. Особенно хороши находящиеся в Зале кариатид четыре статуи прекрасных девушек, поддерживающие кафедру для музыкантов.

Жизнерадостные, светлые образы Гужона в специфической национальной форме с наибольшей полнотой выразили в скульптуре существо гуманистического характера французского Возрождения.

В области станковой пластики с еще большим размахом и многогранностью эти черты нашли свое воплощение в творчестве младшего современника Гужона — выдающегося скульптора Франции 16 в. Жермена Пилона (1535—1500), мастера-самородка, вышедшего из простой крестьянской среды.

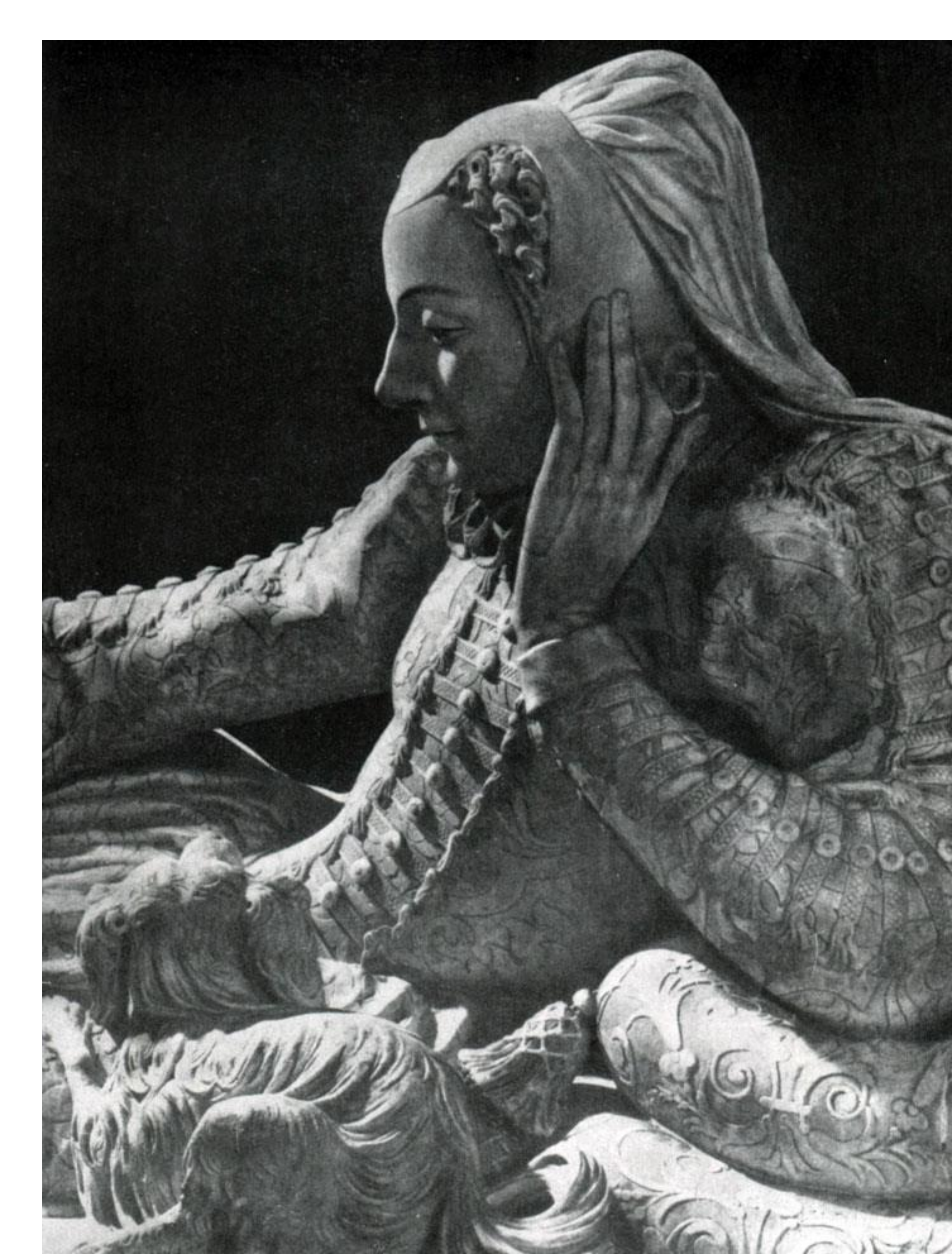
Исключительная одаренность Пилона была замечена Бонтаном и Делормом, который поручает молодому скульптору создание фигур гениев для гробницы Франциска I, позже включенных в надгробие Франциска II. Соприкоснувшись с творчеством мастеров Фонтенбло, а также с искусством Гужона, Пилон испытал некоторое их воздействие. Близки светлому ренессансному искусству Гужона созданные молодым Пилоном образы «Трех добродетелей» (Лувр), несущих изящный сосуд — золоченую урну, предназначавшуюся для сердца Генриха II. Стройные босоногие девы в легких одеждах, взявшись за руки, образуют гармоничную группу. Однако в дальнейшем настроения просветления, ясности и покоя вытесняются тревожными раздумьями, а затем трагической напряженностью. Борьба реформации с католичеством, народные движения, бурные трагические конфликты Эпохи накладывают глубокий отпечаток на мировоззрение мастера, вышедшего из народных низов. В его искусстве все сильнее и ярче звучат ноты трагизма.

Обратившись к более народным традициям искусства 15 в., глубоко переосмысливая их, Пилон приходит к более углубленному реалистическому решению образов, к сильному и непосредственному выражению сложных и драматических противоречий эпохи позднего Возрождения. Мастера больше не занимают поиски строгой гармонии и идеальной красоты. Он стремится к более полному и многогранному раскрытию облика человека, к передаче всего богатства пластики человеческого тела.

Скульптора увлекает конкретность, непосредственная жизненность образа. Он достигает иногда почти иллюзорности, передавая в камне мягкую текучесть складок одеяния, нежную

гладкость молодого или морщинистость старого лица. Подцветка статуй дополнительно усиливает ощущение жизни, реальности образа. Однако Пилон никогда не злоупотреблял мелочными натуралистическими эффектами. Почти иллюзорная достоверность подробностей придавала лишь большую остроту и убедительность подчеркнуто эмоциональной — лирической, драматической или скорбно-задумчивой тональности его образов.

Уже в создании фамильной усыпальницы Валуа — Нотр Гранд ла Ротонд в Сен-Дени, где он сотрудничал с Приматиччо (сама Ротонда не была завершена; в конце 17 в. разрушена), при сооружении гробницы Генриха II и Екатерины Медичи (1563—1570) проявляются новые черты его искусства. Резко переставляя акценты в традиционной композиции надгробия, он сосредоточивает внимание не на помещенных в верхней части коленопреклоненных пышно одетых фигурах королевской четы, а на изображениях короля и королевы, лежащих на смертном одре. Эти обнаженные фигуры, исполненные драматизма, проработаны с такой пластической выразительностью, какой не знала до того французская скульптура. В их трактовке Пилон дает дерзновенно экспрессивное решение. Ярко выраженными резко индивидуальными, почти портретными чертами задумчивого лица наделена его Мария, удивительно естественная в своем сдержанном и глубоком горе («Скорбящая Мария», 1586; Лувр). В своих зрелых произведениях Пилон освобождает скульптуру от подчиненной декоративной роли по отношению к архитектурному ансамблю. Так проще, интимнее своих предшественников решает Пилон гробницы кардинала Рене де Бирага (1583—1585) и Валентины Бальбиани (1583; Лувр).



илл.353 Жермен Пилон. Гробница Валентины Бальбиани. Фрагмент. Мрамор. 1583 г. Париж, Лувр.

Помещенная на саркофаге бронзовая фигура коленопреклоненного Рене де Бирага, прекрасно обозримая со всех сторон, отличается необычной жизненностью, полнокровием образной характеристики. Пилон со всей беспощадностью передает и тупое упорство и властность одного из циничных и смелых итальянских проходимцев, сделавшего головокружительную карьеру при дворе Екатерины Медичи. Массивная мантия его падает широкими складками, беспокойно напряженные ритмы которых вносят ощущение преодолеваемого усилия. Крупные черты лица выражают целеустремленность, энергию, волю. Особая одухотворенность и изящество отличают облик Валентины Бальбиани. Она изображена полулежащей на саркофаге, на ней богатое платье и головной убор. На минуту она оторвалась от книги, которую читала, и задумалась, не замечая собачки, ласкающейся к ней. Поразительна тончайшая пластическая моделировка форм, передающая фактуру материалов: нежность кожи и упругость локонов, тонкость струящейся наколки и плотность узорчатой парчи. Внизу на саркофаге помещен рельеф — полуистлевший труп старухи как олицетворение смерти.

Пилону принадлежат самые сильные реалистические скульптурные портреты 16 в., которые можно поставить в ряд с выдающимися достижениями портретного жанра во французской живописи этого времени. Портреты королей Генриха II, Карла IX (Лувр) обнажают всю жестокость и эгоизм этих одетых в роскошные платья и принимающих торжественно благолепные позы людей. Поражает остротой характеристики портрет аскетически сурового Жана де Морвилье (Орлеан, Музей) с тщательно выявленными приметами старости и в то же время чертами фанатической убежденности и самоотречения. Искусство позднего Пилона, драматичное, беспощадно и резко раскрывающее человеческие характеры, не менее типично для позднего

Возрождения, чем просветленное, жизнерадостное творчество Гужона.

Наряду с развитием архитектуры, живописи и скульптуры в 15—16 вв. значительных успехов достигают самые различные отрасли декоративного искусства, в котором подчас работали наиболее выдающиеся французские художники того времени.

В Париже, Аррасе, в Фонтенбло и других городах развивались мануфактуры, изготовлявшие шпалеры (тканые ковры из цветной шерсти разных оттенков) со сложными многофигурными композициями, включенными в богатую узорчатую кайму обрамления.



илл.367 Аллегория слуха. Центральная часть гобелена «Дама с единорогом». Начало 16 в. Париж, музей Клюни.

Высокого совершенства достигла живопись по стеклу, а также искусство изготовления эмалей, возникшее на юге Франции, в Лиможе, еще в 12 в. Если раньше производство расписных эмалей обслуживало нужды церкви, то теперь создаются главным образом изделия светского назначения: чаши, кувшины, тарелки, кубки, вазы и т. д. Иногда по поверхности этих предметов стелются сложные композиции на религиозные, мифологические, аллегорические сюжеты, разнообразные узоры геометрического орнамента, выдержанного в насыщенно синих, зеленых, коричневых тонах. Среди художников-эмальеров наибольшую известность получил Леонар Лимузен (ок. 1505—1575/77), создатель ряда миниатюрных портретов, медальонов и т. п. (портрет коннетабля Монморанси, 1556; Лувр, и др.).

Исключительным своеобразием характеризуются созданные в 16 в. изделия из фаянса. Необычайной редкостью стали в наши дни хрупкие фаянсы города Сен-Поршер, совершенные по формам сосуды: чаши, тарелки, солонки и т. д., усложненные лепными декоративными фигурами. Белая глина фаянсов Сен-Поршера покрыта прозрачной свинцовой глазурью, под которой нанесен черный узор тонкого графического геометрического орнамента; иногда в него включаются узоры гербов их владельцев — аристократических заказчиков.

Важнейшее место в области фаянсового производства этого времени занимают изделия Бернара Палисси (1510—1589/90). Простой гончар, ценой упорнейшего труда и напряжения всех сил он добился замечательных результатов в самых различных областях науки и художественной промышленности. Это был настоящий деятель эпохи Возрождения, жадно стремившийся к знанию; он занимался геологией, физикой, химией, агрономией, садоводством и изложил результаты своих исследований в ряде научных трудов. После пятнадцатилетних

исканий Палисси создал фаянс, названный им «сельской глиной». Из этого фаянса он изготовлял большие блюда, тарелки, чашки, массивные и тяжеловесные по формам. В декорировке их сказался интерес мастера к жизни природы: они почти сплошь покрыты рельефными изображениями ящериц, змей, раков, улиток, бабочек, листьев, раковин, выполненными с натуры и расположенными на синем или коричневом фоне. Изделия Палисси, выдержанные в сочных коричневых, зеленых, сероватых, синих и белых тонах, необычайно живописны и декоративны.

Фаянсы Бернара Палисси оказали воздействие на производство фабрик близ Фонтенбло, где стали выделываться различные фигурки — в той же несколько грубоватой декоративной и реалистической манере: «Мальчик, несущий щенят в полах своей одежды», «Кормилица с младенцем» и т. д. К концу 16 в. техника исполнения фаянсов снижается, утрачивается богатство форм, их красочность. Трагической была судьба и самого замечательного ученого и художника, умершего в тюрьме, куда он в глубокой старости попал как гугенот.

* * *

Гугенотские войны, длившиеся с перерывами с 1562 до 1594 г., пошатнули государственное единство Франции, вызвали глубокий хозяйственный, политический и культурный упадок в стране; они надолго приостановили развитие французского искусства, впавшего в сухой надуманный маньеризм (живопись обоих Кузенов, гравюры Белланжа и др.). К концу столетия монументальное строительство почти прекратилось, с 1584 г. перестала существовать школа Фонтенбло. Лишь после Нантского эдикта (1598), предоставившего гугенотам право занимать государственные должности, открывать школы и университеты, начала затухать гражданская война, возобновилось строительство. Утвердившийся с новой силой французский абсолютизм на следующем этапе своего развития потребовал иных форм искусства, отвечающего новым задачам времени.

Искусство Испании

Т. Каптерева

Условия для зарождения ренессансной культуры сложились в Испании начиная с середины 15 в. К началу 16 столетия Испания стала одной из сильнейших держав мира; вскоре она вошла в состав огромной империи Габсбургов. Казалось бы, здесь открылись особенно благоприятные возможности для самого широкого развития новой культуры. И все же Испания не знала столь мощного ренессансного движения, как другие страны Европы. Пафос открытия реального мира не получил в культуре испанского Возрождения полного и всестороннего проявления. Новое зачастую с трудом пробивало себе дорогу, нередко переплетаясь со старым, отживающим свой век.

Из стадии феодальной раздробленности Испания вышла уже к концу 15 столетия. Сравнительно ранняя государственная централизация была связана в Испании с победой реакционных феодальных сил, интересы которых выражал сложившийся в начале 16 в. испанский абсолютизм. Предпосылки недостаточно последовательного распространения в Испании новой, антифеодальной культуры таились в экономической и политической незрелости испанских городов, политические притязания которых не выходили за рамки борьбы за средневековые вольности. К этому следует прибавить, что в исторических судьбах Испании исключительно реакционную роль играла католическая церковь. Ни в одной из стран Европы не достигла она подобного могущества. Корни его уходят еще во времена реконкисты, когда отвоевание страны велось под религиозными лозунгами. В течение всего средневековья церковь непрерывно обогащалась и укрепляла свою власть. Уже на первых этапах сложения испанского абсолютизма она стала его верным союзником. Безграничная власть церкви и инквизиции явилась подлинной трагедией для испанского народа. Церковь не только разрушала производительные силы страны, подвергая массовому истреблению «еретиков»—чаще всего представителей наиболее активных торгово-

промышленных слоев населения, — она с фанатичным изуверством душила всякое свободное проявление мысли, жестокими тисками сковывая живую душу народа. Все эти обстоятельства осложнили и насытили противоречиями эволюцию искусства испанского Возрождения. По этим же причинам отдельные фазы Возрождения в Испании не совпадали с соответствующими этапами Возрождения в других странах.

Проникновение ренессансных форм в испанское искусство можно проследить уже около середины 15 в. Но ростки нового проявились лишь в области живописи; архитектура и скульптура сохраняли готический характер.

На рубеже 15—16 вв. в испанской культуре произошел важный качественный перелом. С этого времени новые идеи и формы охватили все области искусства — архитектуру, скульптуру, живопись и прикладное искусство. Художественный процесс приобрел черты большей целостности. Однако и в рассматриваемый период искусство испанского Возрождения далеко не достигло той степени зрелости, которая позволила бы сблизить его с периодом Высокого Возрождения, падающим в других странах на первые десятилетия 16 в. В испанском искусстве Этого времени преобладали еще раннеренессансные традиции. Пестрота общей картины развития, своеобразное совмещение различных художественных стадий сказывались и в том, что одновременно с произведениями, в которых сохранялись еще Элементы готики, создавались работы либо маньеристического характера, либо даже произведения, отмеченные предчувствием барокко. По существу, Испания не знала целостной фазы Высокого Возрождения, ибо сам абсолютистский режим, который установился в 20-х гг. 16 столетия, не мог стать той почвой, на которой могло бы широко развернуться это искусство.

Временем наивысших творческих достижений испанской культуры явилась вторая половина 16 в. Это период столкновения различных художественных тенденций, с одной

стороны, завершающих эпоху Возрождения и вместе с тем намечающих переход к культуре 17 в. Достаточно назвать имя великого Сервантеса, чтобы представить себе, какие глубокие и многогранные проблемы действительности были воплощены в испанской литературе этого времени. Значительные художественные достижения характеризуют архитектуру и живопись Испании второй половины столетия. Но, в отличие от итальянских (в частности, венецианских) мастеров этого периода, в творчестве которых явственно выразилась связь и преемственность с кругом художественных идей предшествующих фаз Возрождения, в испанской живописи острее воплотились черты трагического кризиса позднего Ренессанса.

* * *

15 столетие в истории Испании ознаменовалось некоторым перерывом во внешней борьбе с арабами, сохранившими в своих руках лишь территориально незначительный Гранадский эмират. Вместе с тем это было время обостренных антагонистических противоречий внутри испанского общества, все классы которого как бы были приведены в активное движение предшествующими веками реконкисты. Интересы крепнущей королевской власти сталкивались с интересами светской и духовной знати. С другой стороны, усиление феодального гнета вызывало сопротивление вольных городов, объединенных в боевые союзы — Священную Эрмандаду, и крестьянства, восставшего против своего закабаления.



Карта. Испания и Португалия.

Процесс преодоления консервативных канонов готики, становления реализма в живописи происходил в первую очередь в тех богатых приморских областях страны, которые, как Каталония и Валенсия, были наиболее экономически

развитыми территориями Испании, рано завязавшими оживленные торговые и культурные связи с Нидерландами и Италией. Особенно сильным было воздействие нидерландской школы, возросшее после посещения в 1428—1429 гг. Пиренейского полуострова Яном ван Эйком. Предпочтение, оказываемое испанскими мастерами нидерландскому искусству, объясняется не только тесными политическими, торговыми и культурными связями между Испанией и Нидерландами: сам характер реализма нидерландской живописи с его точной детализацией и материальностью форм, остро индивидуальной характеристикой человека и общим звучным красочным строем был близок творческим исканиям испанских живописцев. Испанские мастера тяготели больше к эмпиризму нидерландской школы, нежели к высокой обобщенности образов итальянского искусства. Однако сравнение произведений испанской и нидерландской живописи убеждает в том, насколько еще были сильны в Испании этого времени традиции средневековья. Реалистические приемы в передаче пространства и объемности форм здесь в значительной мере ограниченны. В работах испанских мастеров господствует плоскостной принцип изображения, еще более подчеркнутый введением золотых фонов. Любовь к тщательному воспроизведению узорчатых драгоценных тканей, по-восточному обильной орнаментации придает этим произведениям оттенок условной средневековой декоративности. В то же время по сравнению с нидерландской живописью испанская живопись 15 в. более сурова и драматична. Основное внимание в ней уделено образу человека, раскрытию его внутренних, чаще всего религиозных переживаний. Значительно меньше места занимает изображение окружающей его среды — интерьера, пейзажа, натюрморта.

Большое значение в распространении нидерландского влияния в живописи не только Валенсии, но и всей Испании имело творчество валенсийскогр художника Луиса Дальмау (ум. в 1460 г.). В картине «Мадонна, окруженная городскими советниками» (1443—1445; Барселона, Музей) Дальмау подражал произведениям Яна ван Эйка.

Однако в работе Дальмау сильнее выражен плоскостно-декоративный характер, а в его фигурах — скованность движений. Показательно, что картина написана не маслом, а темперой, техника которой долго сохранялась в Испании. В то же время образы советников, людей, исполненных внутреннего достоинства, отмечены несомненной портретной достоверностью.

Реалистическая трактовка характерного человеческого облика отличает и произведения другого известного живописца Валенсии, Хаиме Басо, по прозвищу Хакомар (1413-1461).

Один из крупнейших каталонских живописцев 16 в. Хаиме Уге (работал в 1448—1487 гг.) — создатель мужественных образов св. Георгия, святых Абдона и Сенена (1459—1460; алтарь церкви Марии в Таррасе). Святые представлены в облике стройных юношей с простыми и открытыми лицами. Возвышенность в них сочетается с внутренним благородством. Яркие пятна темных и красных одежд святых, золотых рукояток мечей силуэтно вырисовываются на горящем золотом фоне.



илл.371а Хаиме Уге. Св. Абдон и св. Сенен. Центральная часть алтаря в церкви Марии в Таррасе. 1459-1460 гг.

Новый этап испанского искусства начинается в конце 15 столетия. В 1479 г. Испания была объединена под властью Изабеллы Кастильской и Фердинанда Арагонского. Используя

поддержку Священной Эрмандады, королевская власть подавила сопротивление феодалов. Однако в целом испанская знать не утратила, по словам К. Маркса, своих «вредных привилегий» и заняла господствующие позиции в системе государственного управления. Вскоре было предпринято наступление на средневековые вольности испанских городов. Для утверждения своего господства Фердинанд и Изабелла, которые получили от римского папы официальное наименование «католических королей», опирались на учрежденную в 1480 г. инквизицию.

Именно этот период оказался благоприятным для завершения реконкисты. В 1492 г. пал Гранадский эмират. Последний этап реконкисты вызвал усиление религиозной нетерпимости: те арабы и евреи, которые отказались принять христианство, должны были покинуть страну.

По завершении реконкисты поиски новых источников дохода содействовали активной колониальной экспансии Испании. Ее начало было положено открытием Америки Христофором Колумбом в 1492 г., которое явилось событием огромного мирового значения.

Объединение страны, становление абсолютной монархии, окончание реконкисты и особенно колонизация Нового Света способствовали политическому возвышению Испании. Перед ней открывались широкие перспективы экономического могущества. Испания выходила из замкнутых рамок своего внутреннего развития на международную историческую арену. Раннее включение Испании в процесс первоначального капиталистического накопления на первых порах вызвало политический и экономический подъем страны. Были сделаны важные шаги на пути освобождения человеческой личности от гнета средневековых догм. Но, с другой стороны, искусство Испании со времени образования абсолютистского государства было призвано прославлять идеи могущества крепнувшей монархии и господства католицизма. Если в архитектуре полнее сказалось светское начало, то в области скульптуры и живописи полностью возобладала религиозная тематика.

Влияние гуманистических идей, новой художественной системы мышления, порой приводившее к двойственности мироощущения, еще не освобожденного целиком от уз средневековья, становилось, однако, все заметнее в испанской культуре.

* * *

Главенствующее положение в испанской культуре начала 16 в. заняла архитектура, впоследствии получившая наименование стиля платереск (от слова platero — ювелирный; подразумевается тонкое, подобно ювелирному изделию, декоративное украшение зданий). Раннюю стадию платереска составили произведения конца 15 столетия, называемого периодом исабелино, то есть времени царствования королевы Изабеллы. Готические традиции, особенно в решении плана и конструкции здания, были еще очень сильны в архитектуре исабелино, но в целом в произведениях этого стиля в сложном сплаве различных художественных тенденций рождался новый архитектурный образ. Значительную роль в нем играли мавританские элементы.

Проникновение в архитектуру и отчасти скульптуру художественных тенденций арабской Испании — явление чрезвычайно знаменательное. В течение всего средневековья на Пиренейском полуострове политический и религиозный антагонизм двух народов уживался с их тесным культурным взаимодействием. В рассматриваемое время наметившийся сдвиг в художественном сознании открыл пути для развития светского, жизнеутверждающего начала. С одной стороны, вдохновляющим примером явилось здесь искусство Италии, классические формы которого постепенно распространялись в Испании. Вместе с тем торжественно-праздничная мавританская художественная культура, продолжавшая свое существование в 15 в. в стиле мудехар, непосредственно предстала перед испанцами во всем своем блеске после взятия Гранады. Это была, так сказать, местная традиция, которую

претворяло искусство развивающегося испанского Возрождения.

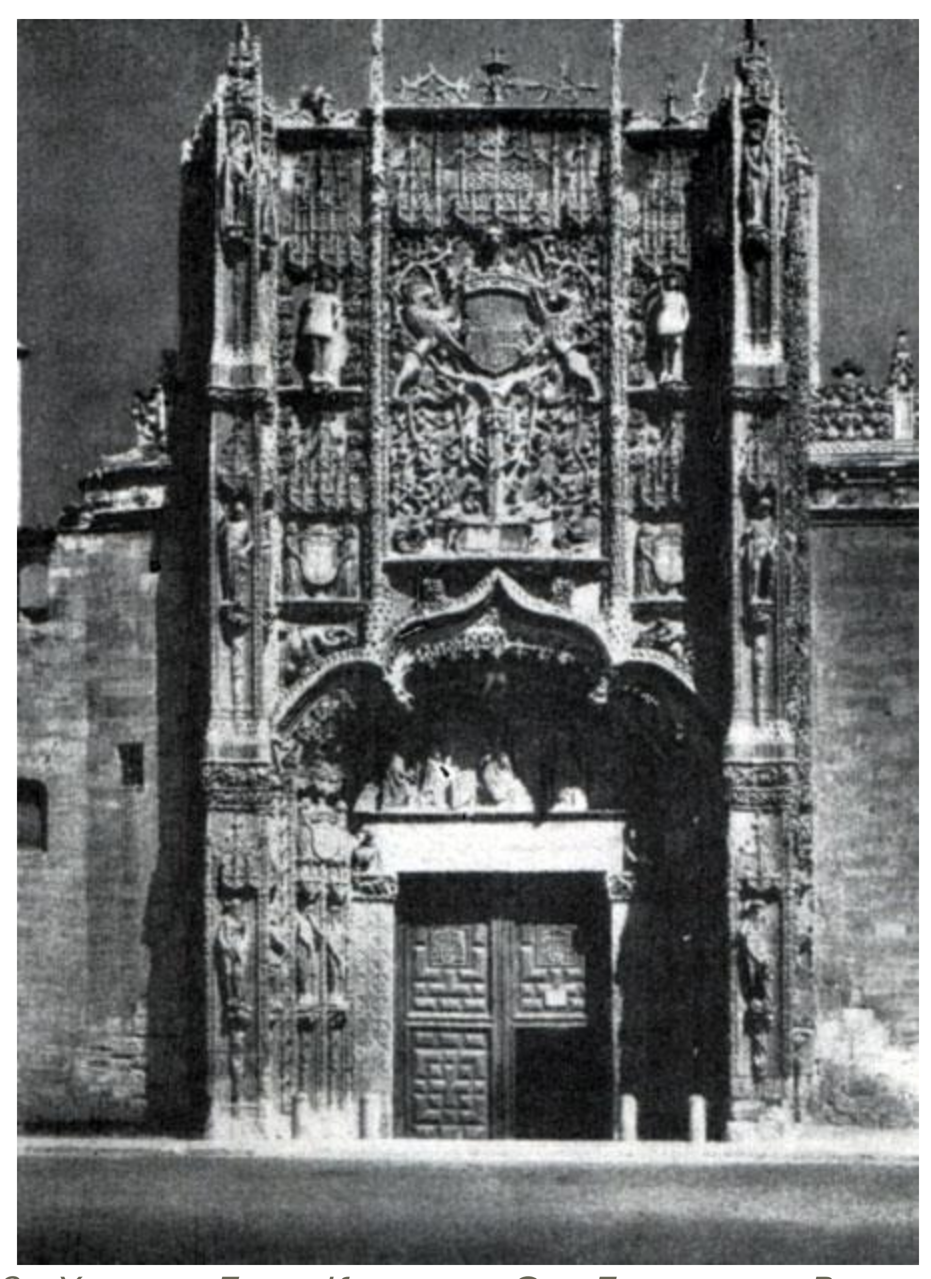
На рубеже 15—-16 столетий в Испании воздвигались главным образом небольшие церкви в ознаменование исторических событий, усыпальницы королевской фамилии и аристократии. К старым готическим соборам пристраивались великолепные капеллы. Усилившиеся международные связи имели своим последствием широкое привлечение к испанскому двору иноземных мастеров, в творчестве которых, однако, оказались возобладавшими местные традиции и новые художественные вкусы.

Первые признаки зарождения нового стиля проявились в интерьере церкви Сан Хуан де лос Рейос (1476) в Толедо архитектора Хуана де Гуаса. Внешний вид церкви строг и по-готически традиционен. Но в просторном светлом интерьере, где архитектор в перекрытии свода ввел мавританский мотив восьмиконечной Звезды, декоративное убранство производит необычное впечатление. Стены сплошь покрыты, особенно в подкупольном пространстве, скульптурной орнаментикой. Принцип коврового заполнения плоскости стены насыщенной скульптурной декорацией — основной признак стиля платереск — сказался в этой ранней постройке Хуана де Гуаса.

В дальнейшем развитии испанского зодчества то, что было скрыто в интерьере, словно вышло на поверхность здания, и прежде всего на его фасад, как, например, в замечательных памятниках конца 15 в.—в церкви Сан Пабло и коллегии Сан Грегорио в Вальядолиде. Исключительная выразительность и новизна облика их фасадов значительно возрастают оттого, что все украшение сконцентрировано на портале, тонкая, причудливая, пластическая богатая резьба которого противопоставлена суровой простоте гладких стенных выступов, замыкающих фасад. Острый и эффектный контраст рождает сложный архитектурный образ, одновременно создающий впечатление строгости и изящества, простоты и

изощренной фантАзии, статики основной массы здания и живописного мерцания сложных форм его нарядного убора.

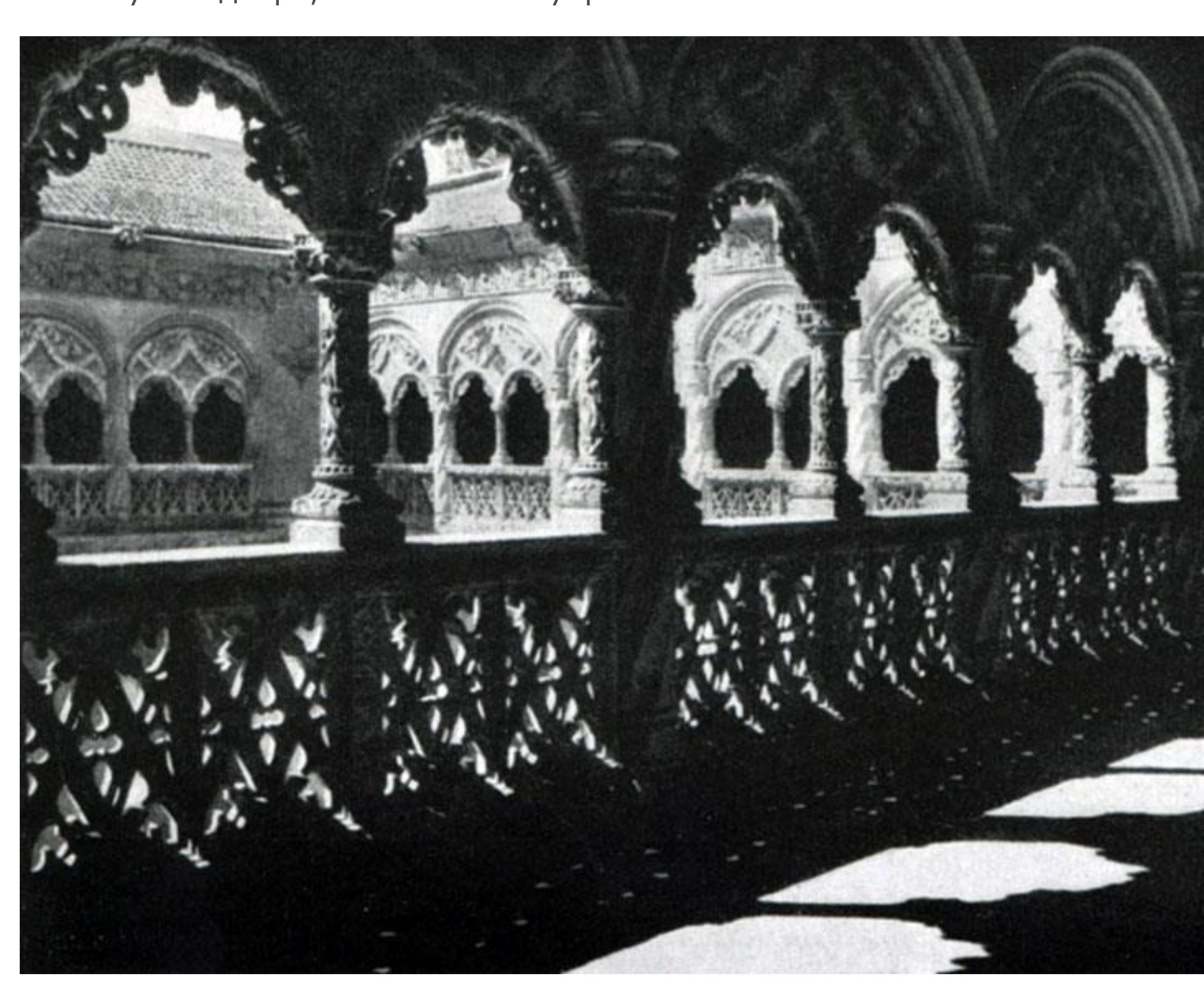
Фасад коллегии Сан Грегорио в Вальядолиде, построенный в 1496 г. по проекту Хуана де Гуаса, — одно из самых типичных созданий раннего платереска. В композиции портала, который напоминает узорчатый щит, выступающий из основной плоскости здания, преобладают готические декоративные мотивы. Расчленение его на вертикальные полосы, несколько сдерживая свободное и живописное движение скульптурных форм, все же не играет определяющей роли. Убранство портала не подчинено строгим законам тектоники, оно рассчитано прежде всего на создание яркого декоративного впечатления.



илл.368а Хуан де Гуас. Коллегия Сан Грегорио в Вальядолиде. 1496 г. Фасад.

Аналогия подобного портала с испанским заалтарным образом (ретабло) несомненна, тем более что на рубеже 15—16 столетий искусство ретабло достигло в Испании высшего расцвета. Трудно разграничить здесь творчество архитектора и творчество скульптора. Само понимание скульптуры еще осталось готическим. Скульптура не приобрела самостоятельного значения — она слита с архитектурой, рождаясь, как в средневековых соборах, из массы здания. Как

и в готике, она пронизана присущим средневековому ремесленному мастерству чувством своеобразной уникальности каждой мельчайшей детали. Несомненно, что широкое участие в постройках принимали народные резчики по камню, сочетавшие традиции испанской готики и мавританской художественной культуры. Воздействие последней претворилось в той своеобразной орнаментальной стихии, которая господствует в общем облике портала, во введении в композицию здания коллегии внутреннего замкнутого двора, а также в его убранстве.



илл.368б Хуан де Гуас. Коллегия Сан Грегорио в Вальядолиде. Галлерея внутреннего двора.

Одно из наиболее оригинальных сооружений Хуана де Гуаса — дворец герцогов Инфантадо в Гвадалахаре (ок. 1480—1493). Здание, сильно испорченное перестройкой во второй половине 16 в.,—пример попытки создания типа трехэтажного дворца только на основе местных традиций, без использования итальянских образцов. Задача эта была осложнена тем, что весь ранний платереск представляет этап доордерной архитектуры. Отсюда некоторая архаичность внешнего облика здания. В лишенном четкой тектонической организации фасаде входной портал сдвинут влево; окна, различные по величине, неравномерно разбросаны по его поверхности.

Обращение к мавританским традициям сказалось в оформлении портала и в облике открытой обходной галлереи и особенно в фантастически-сказочной двухъярусной аркаде внутреннего двора.

В декоративном убранстве дворца в Гвадалахаре следует отметить один важный момент, который получил распространение в архитектуре платереска, — украшение фасадной поверхности выступами различных форм, в данном случае — ромбовидными. В другом интересном сооружении, «Доме с раковинами» в Саламанке (1475—1483), крупные раковины — эмблема владельца дома, кавалера ордена Сант Яго, — в шахматном порядке наложены на плоскость стены. Подобный прием отличен от принципов «бриллиантовой рустовки» некоторых итальянских построек, основанной на насыщении каждого камня повышенной объемной выразительностью и усиливающей воздействие всей массы здания.

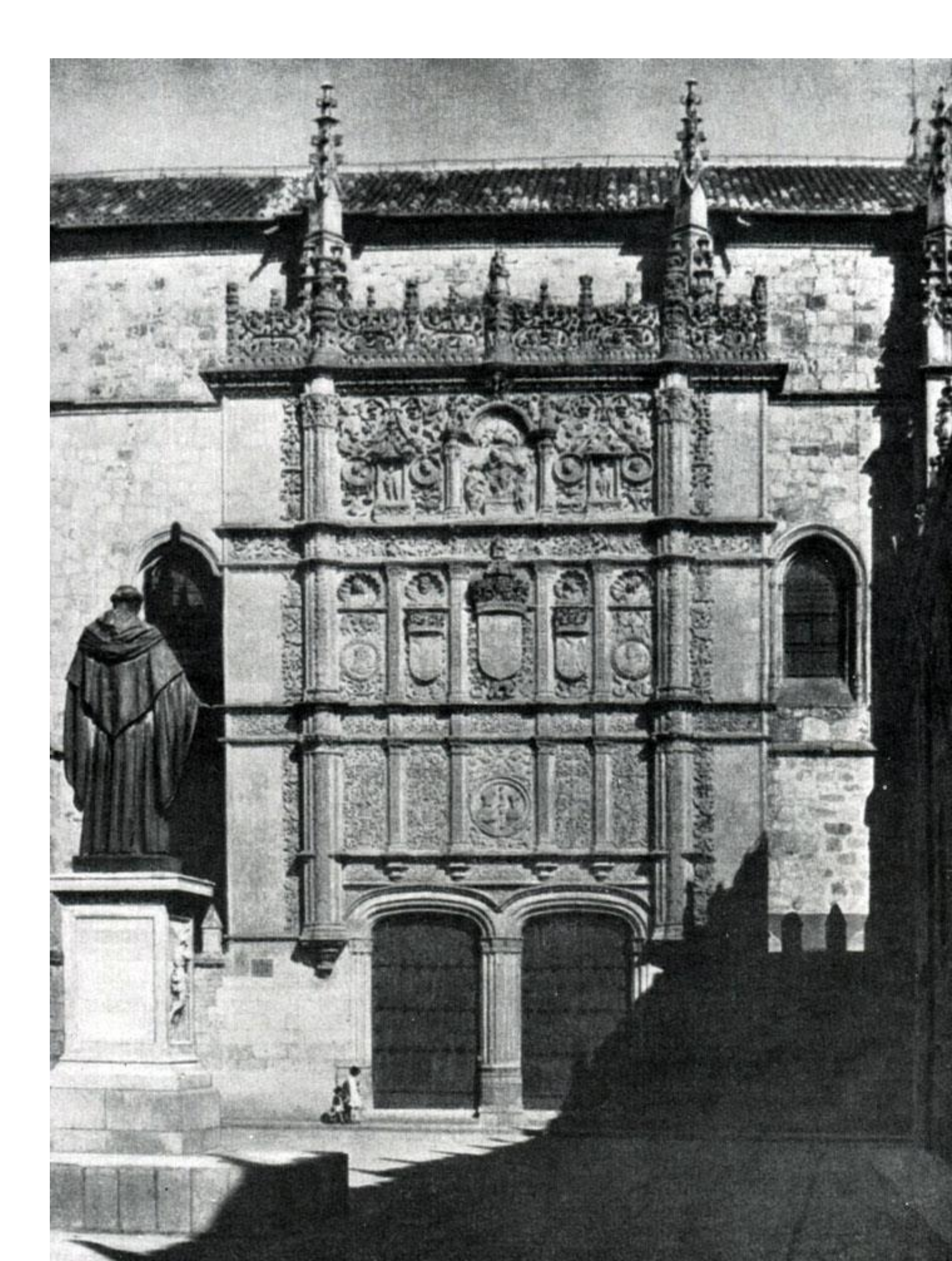
Испанский мастер в большей мере воспринимает стену как плоскость, на которой выделены яркие в игре света и тени декоративные пятна, особенно контрастные на фоне суровой глади стенной поверхности. В этом сказываются некоторые

особенности испанского архитектурного мышления, восходящие к далеким восточным традициям.

Зрелая стадия платереска относится к первой половине 16 столетия. Растущее воздействие художественной культуры итальянского Возрождения проявилось и в области архитектуры, но не привело еще к коренному изменению ее образной системы. Даже в архитектуре зрелого платереска заимствование некоторых ренессансных конструктивных элементов мало затронуло готические основы "плана и конструкции зданий. Главные достижения стиля относятся к области фасадной композиции. Фасады сооружений отныне насыщаются классическими архитектурными и скульптурными формами: элементами ордера, растительным орнаментом, цветочными гирляндами, медальонами, барельефами, портретными бюстами, статуями античных божеств и фигурками путти. Включение новых ренессансных элементов в местную, еще во многом средневековую архитектурную систему производит в данном случае впечатление не эклектического смешения традиций, а их органического слияния в целостный художественный образ. В значительной мере это обусловлено тем, что мастера платереска по-своему интерпретируют классические формы, не столько используя их для выявления строгой тектоники здания сколько подчиняя живописной нарядности его общего облика. В целом для Зрелого платереска характерно декоративное понимание ордера, хотя ордерные элементы уже теперь выполняют определенную организующую роль в композиции.

Среди произведений зрелого платереска особой известностью пользуется западный фасад университета в Саламанке (1515—1533). В противоположность живописной свободе декора в портале коллегии Сан Грегорио в Вальядолиде здесь выражена ясная логическая система вертикальных и горизонтальных членений общей композиции с четко обозначенным центром в каждом ярусе. Элементы декора заключены в ячейки, обрамленные линиями карниза и орнаментированные ребристыми пилястрами. Известная сдержанность и уравновешенность композиции сочетаются с

поразительным богатством и разнообразием пластических форм, то более крупных и сочных, то подобно тончайшей паутине покрывающих каменную поверхность, то обладающих строгим и четким графическим рисунком, особенно в изображении гербов. Чем выше по фасаду, тем декор становится свободнее, не теряя при этом симметричного соответствия частей. Как и в ранней стадии платереска, скульптура здесь пронизана чувством законченности каждой детали. Однако это уже язык не готических, а новых форм классического искусства.



илл.369 Университет в Саламанке. 1515-1533 гг. Фасад.

Здание Саламанкского университета включено в композицию прямоугольного двора, окруженного фасадами учебных помещений. Светский, изящный образ всего архитектурного ансамбля соответствует духу самого Саламанкского университета, одного из старейших в Европе, который даже в условиях Испании 16 в. оставался центром передовой научной мысли.

К прекрасным образцам зрелого испанского платереска принадлежат также Здание университета в Алькала де Энарес, главный фасад которого был создан по проекту Родриго Хиля де Онтанъон в 1540—1559 гг., и севильской ратуши (начата в 1527 г., архитектор Диего дель Рианьо). Обе постройки обнаруживают более развитое, чем в фасаде Саламанкского университета, решение объемно-пластической архитектурной композиции. Каждая из них представляет собой горизонтально вытянутое расчлененное на этажи сооружение дворцового типа, в котором выделены оконные проемы, карнизы, главный вход. Декоративная система платереска Здесь в значительно большей мере подчинена выявлению структуры здания. В некоторых жилых постройках этого времени сказались традиции мавританского зодчества (например, во дворце герцогов Монтерей 1539 г. в Саламанке). В других сооружениях возобладали принципы зрелого платереска, как и следовало ожидать, преимущественно в фасадных композициях. Во многих городах Испании, особенно в Саламанке, были сооружены красивые жилые дома.

Хотя платереск развивался в различных испанских провинциях и нес на себе отпечаток областных традиций, это был вместе с тем единый национальный архитектурный стиль. Постройки платереска, очень своеобразные и привлекательные по своему облику, составили одну из самых ярких страниц в истории испанской архитектуры.

* * *

Скульптура Испании конца 15 — начала 16 в., тесно связанная с архитектурой, развивалась с ней в общем русле. Период исабелино ярко проявился в творчестве одного из самых оригинальных испанских скульпторов, Хиля де Силоэ (работал в 1486—1505 гг.). Прямоугольное деревянное ретабло картезианской церкви Мирафлорес около Бургоса было выполнено Хилем де Силоэ в содружестве с Диего де ла Крус в 1496—1499 гг. Издали алтарь, заполненный множеством готических архитектурных и скульптурных форм, рождает впечатление мерцающей узорчатой поверхности. Вблизи обнаруживается сложная орнаментальная система композиции, несколько напоминающая принцип украшения восточных тканей; ее основной мотив — это мотив круга. Темно-золотое скульптурное убранство с тонко введенными акцентами белой и синей раскраски возникает на глубоко-синем, усыпанном позолоченными звездами фоне алтаря.

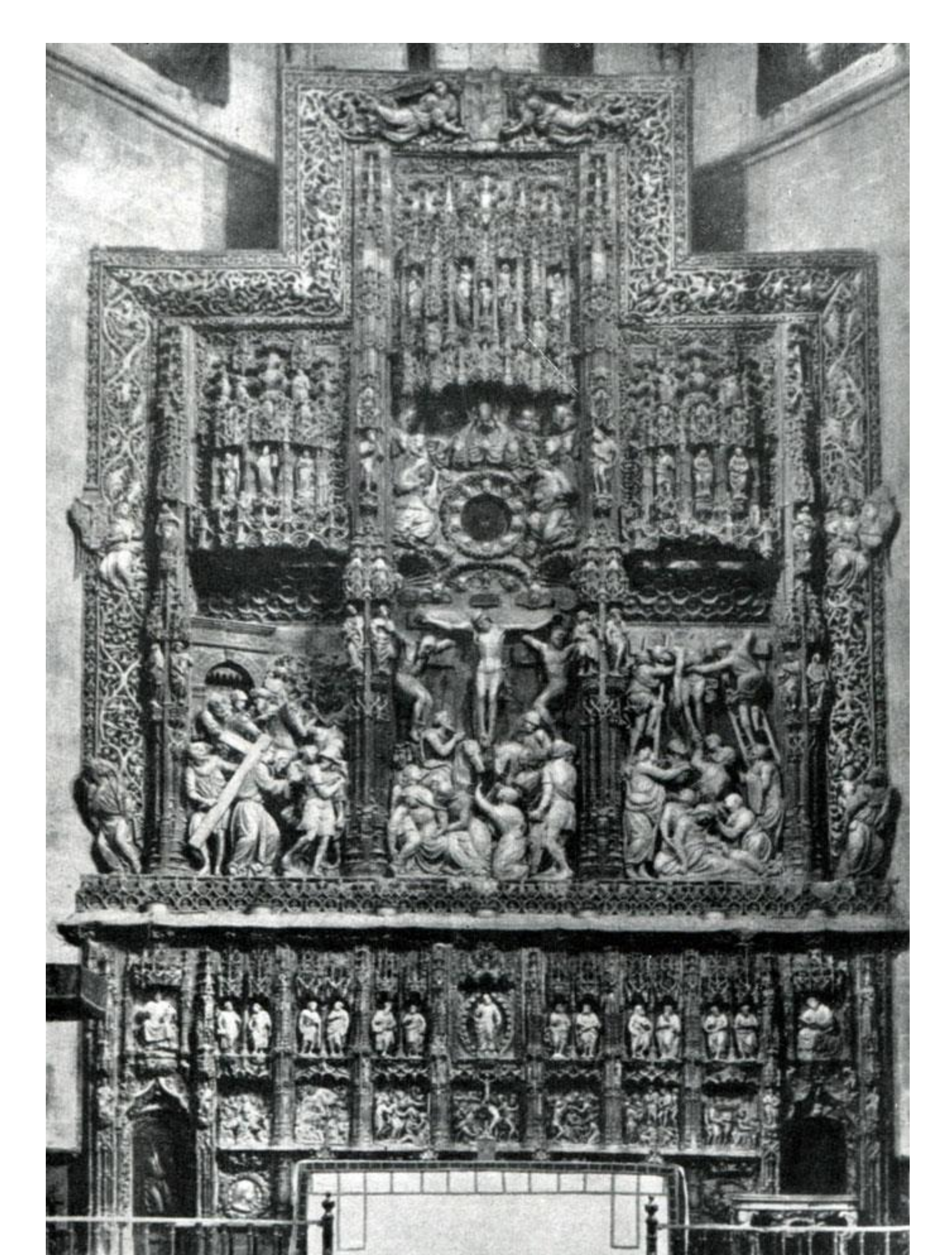
Перед ретабло расположена созданная Хилем де Силоэ несколькими годами раньше гробница родителей Изабеллы Католической — короля Хуана II и его жены. Основание гробницы имеет форму восьмиконечной звезды, украшенной статуями. Ажурность форм, обилие орнаментального узора отличают все детали гробницы, выполненной из белого алебастра. И здесь готические и мавританские мотивы сливаются в единый фантастический утонченный образ.

В дальнейшем развитии скульптуры начала 16 в. в композицию ретабло включались классические архитектурные формы и скульптурные изображения, образующие своеобразное сочетание с ярким декоративным эффектом его общего облика.

Ренессансные мотивы применялись и при сооружении гробниц, выполненных из мрамора и украшенных медальонами, барельефами, цветочными гирляндами. Нередко в их обрамлении использовались и элементы классического ордера. Но мастера Испании многое воспринимали и изображали по-своему. Работая в камне и мраморе, они охотно создавали и деревянные раскрашенные статуи.

К периоду зрелого платереска близко творчество Фелиппе де Боргонья (ум. в 1543 г.) и Дамиана Формента (1480—1543). Полихромное алебастровое ретабло королевской капеллы в Гранаде (1521) работы Боргонья содержит наряду со сценами на религиозные сюжеты рельефы, которые изображают исторические события последнего этапа реконкисты. Каждое скульптурное клеймо вставлено в своего рода нишу, обрамленную вертикальными и горизонтальными членениями ретабло — пилястрами, колонками и карнизами. Эта легкая, изящная система архитектурных форм, несомненно, организует всю композицию.

Своеобразна и сама скульптура. Довольно крупные статуи располагаются в пространстве ниш. В значительной мере это новые образы, свободные от готической скованности и угловатости. Вместе с тем мастера увлекает не столько передача пластической красоты человеческого тела, сколько стремление выявить драматичность сюжетного конфликта. В сцене «Усекновение главы Иоанна Предтечи» особенно заметны черты того беспощадно правдивого изображения мученичества и страдания, которое вообще отличает испанское искусство. Обезглавленная фигура святого выдвинута на передний план, за ней помещен торжествующий палач, поднимающий окровавленную голову Иоанна. Полихромная раскраска фигур еще более усиливает драматический эффект сцены. По бокам ретабло помещены статуи коленопреклоненных католических королей. Торжественные и статичные, они отмечены в то же время несомненной портретной достоверностью облика безвольного Фердинанда и жестокой, властной Изабеллы.



илл.370 Дамиан Формент. Ретабло собора в Уэске. Раскрашенный алебастр. 1520- 1541 гг.

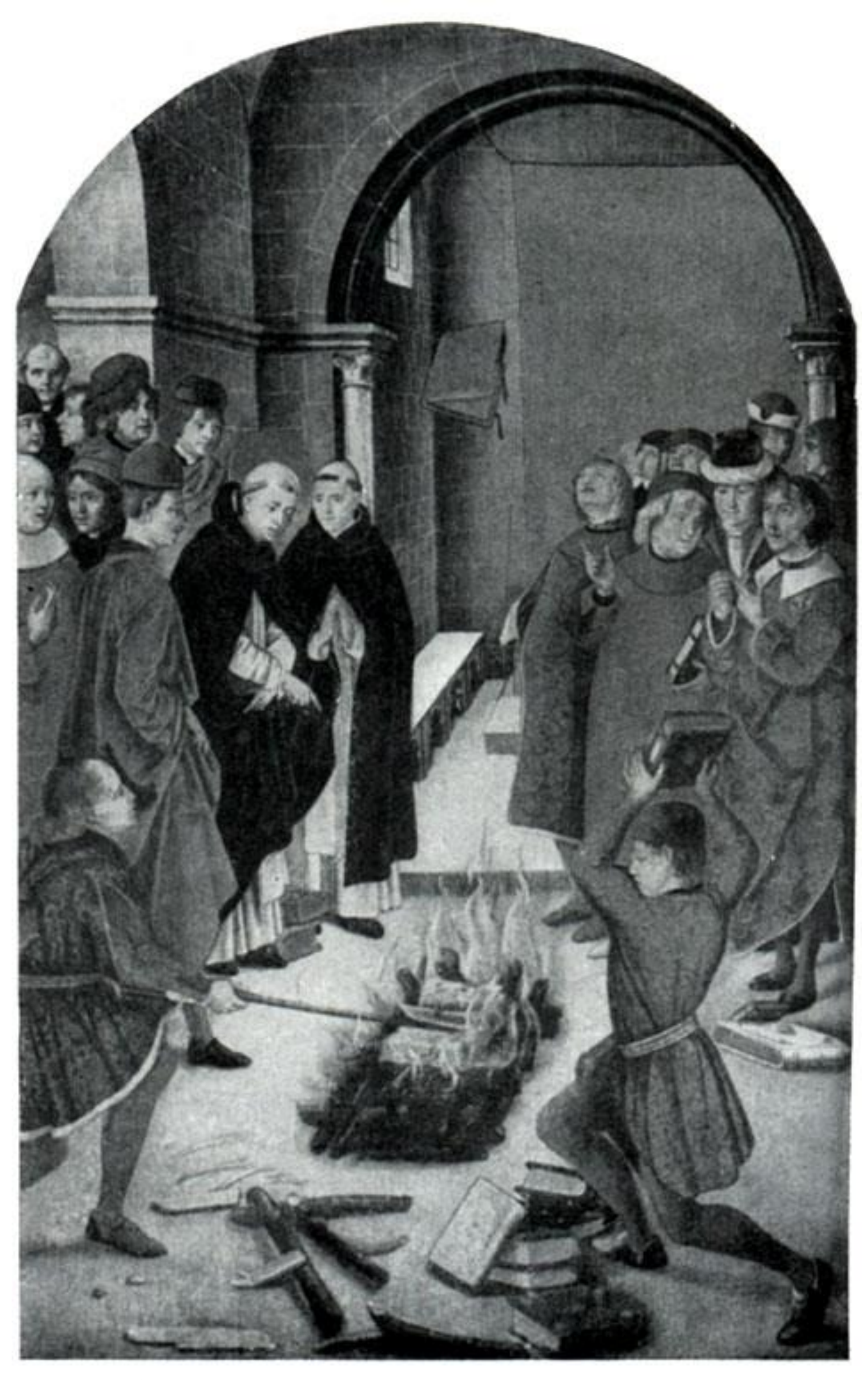
Вытеснение готических элементов ренессансными происходило постепенно. В формах ретабло собора в Уэске (1520—1541) работы Дамиана Формента еще чувствуется связь со средневековьем. Совсем иное впечатление производит его ретабло в церкви Сан Доминго де ла Кальсада в Логроньо (1537), где мастер свободно владеет языком новых пластических форм. Вместе с тем произведение это—яркое свидетельство того, насколько произвольно были использованы испанскими мастерами классические элементы. Ретабло в Логроньо построено на живописном нагромождении дробных форм, проникнутых беспокойным ритмом движения; все его архитектурные детали словно затканы орнаментом.

Наметившийся в испанской живописи 15 в. процесс развития реализма значительно усилился в первых десятилетиях 16 столетия. Каталония и Валенсия уступили свою роль ведущих художественных центров Кастилии и Андалузии. Более близким стало знакомство испанских мастеров с достижениями итальянской живописи. Изобразительный строй их произведений несет на себе явственный отпечаток эпохи Возрождения. Но вместе с тем идейная направленность испанской живописи осталась во многом далекой от ренессансного свободомыслия. Подобная двойственность художественного образа ярко проявилась в творчестве ведущих мастеров Испании этого времени.

Кастильский живописец, придворный художник католических королей Педро Берругете (ум. ок. 1504 г.) долго работал в Италии при дворе урбинского герцога Федериго да Монтефельтро вместе с итальянцем Мелоццо да Форли и нидерландцем Иосом ван Гейтом. Картины Берругете для библиотеки дворца в Урбино свидетельствуют о том, насколько серьезно овладел он приемами ренессансной живописи. Итальянская школа чувствуется и в произведениях, созданных Берругете по возвращении на родину, в 1483 г. Однако в них

он проявил себя как типичный испанский мастер. Центральное место в творчестве художника занимают заказанные инквизитором Торквемадой картины для алтаря св. Фомы в Авиле (находятся в Прадо). Они изображают сцены из жизни св. Фомы Аквинского, св. Доминика и Петра-мученика. С большой тщательностью и достоверностью запечатлел в них мастер то, что мог наблюдать в реальной действительности: сцену сожжения еретиков на городской площади («Св. Доминик на аутодафе»), разнообразные типы испанского духовенства («Св. Доминик, сжигающий книги»), выразительные фигуры слепца-нищего и его юного поводыря («Чудо перед ракой св. Фомы»). Используя перспективу, Берругете стремился изобразить внутреннее пространство интерьера, в котором происходит действие, создать реальные образы людей, объединенных общим переживанием.

Вместе с тем творчество Берругете отмечено печатью особой суровости и аскетизма. В человеке испанского мастера интересовала главным образом передача внутреннего, в основе своей религиозного чувства. Фигуры в его картинах не всегда анатомически правильны, порой, как в средневековом искусстве, разномасштабны; их движения, даже те, которые должны выглядеть стремительными, статичны. Позолота, которую иногда применял мастер, вносит в композицию плоскостной элемент, усиливает впечатление подчеркнутой торжественности изображенных сцен. Так, выразительность столь характерного для католической Испании Эпизода сожжения еретических книг достигнута в значительной мере тем, что на общем золотом фоне картины звучными пятнами выступают черные рясы монахов, парчовые одежды вельмож, алое пламя костра и драгоценные переплеты сжигаемых книг



илл.371б Педро Берругете. Св. Доминик, сжигающий еретические книги. Между 1480 и 1490 гг. Мадрид, Прадо.

Более лирично творчество представителя севильской школы Алехо Фернандеса (ум. в 1543 г.). Как и Берругете, Алехо Фернандес был хорошо знаком с итальянским и нидерландским искусством. И в его творчестве сказывались средневековые традиции. Особенно известно его полотно «Мадонна мореплавателей», иногда поэтично называемая «Мадонной попутного ветра» (первая треть 16 в.; Севилья, Алькасар). Редкий в истории испанской живописи мотив — морской пейзаж на переднем плане, уходящее вдаль море, покрытое разнообразными кораблями, — как бы олицетворяет безграничные возможности испанского флота, бороздившего океан. Выше, в небесах, под покровом богоматери — коленопреклоненные фигуры мореплавателей; одна из них считается изображением Христофора Колумба. Эти образы, несомненно, отличаются портретной достоверностью. Но смелый мотив «открытия мира» подчинен в картине религиозной идее. Мадонна, стройная женщина в великолепном, нарядно орнаментированном платье, — это все тот же традиционный образ благословляющей Мадонны Милосердия. Ее непомерно большая фигура господствует во всей композиции. Широкие очертания ее плаща, осеняющего конкистадоров, охватывают также изображенные на дальнем плане фигуры индейцев, принявших христианство. Картина призвана прославлять торжество католицизма в завоеванных землях. Отсюда ее особый условный и торжественно-декоративный образный строй, в котором сочетаются элементы реального изображения и религиозной символики.

* * *

В первой половине 16 в. окончательное сложение испанского абсолютизма сопровождалось усилением колониальной экспансии и активной завоевательной политики. Испанский король Карл I Габсбург в 1519 г. наследовал корону германского императора под именем Карла V. Испания стала составной частью огромной империи, которая владела Германией, Нидерландами, частью Италии и колониальными землями в Америке. Период, охватывающий приблизительно первую половину 16 столетия, характеризуется

продолжающимся политическим и экономическим подъемом страны. Выход Испании на международную арену вызвал дальнейшее углубление общественного сознания, оживление научной и гуманистической мысли. Но оборотной стороной этих достижений была кровавая эпопея завоевания колоний, жестокая эксплуатация стран, входивших в состав империи Габсбургов.

Новый этап в истории Испании — отныне крупнейшей державы мира — таил в себе неразрешимые внутренние противоречия. Знаменательно складывалась судьба испанских городов. Их относительный расцвет в первой половине 16 столетия был кратковременным. Разгром в 1521 г. испанским абсолютизмом восстания кастильских городских коммун, так называемого восстания «коммунерос», окончательно уничтожил их средневековые вольности. Но если наступление абсолютизма на средневековые права городов в других странах Европы не воспрепятствовало дальнейшему росту буржуАзии, совершавшемуся под покровительством самой абсолютной монархии, то в Испании, где, по словам К. Маркса, «города утрачивали свою средневековую власть, не приобретая значения, присущего современным городам» (*К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 10, стр. 432.*), исторический процесс создания абсолютизма сопровождался растущим разорением буржуАзии. Реакционные силы испанского феодального общества, сковывая развитие новых капиталистических отношений, привели страну к экономическому и политическому упадку.

Испанская культура в начале 16 столетия испытывала растущее воздействие Италии. Между обеими странами расширялись дипломатические, торговые и культурные связи. Многие испанцы — участники военных походов Карла V — побывали в Италии. Испанское общество было увлечено культурой итальянского Возрождения. Для придворных кругов это увлечение выразилось в поверхностной моде на все итальянское. Но если взять всю культуру Испании в целом, то необходимо признать, что влияние Италии содействовало расширению творческих возможностей испанского общества.

Время подъема мировой империи требовало создания нового, более монументального художественного стиля. Отсюда столь типичное для абсолютных монархий Европы внесение в искусство этих стран ренессансных форм «извне», своеобразный «верхушечный» Ренессанс, насаждаемый правящим классом. В Испании, как и в других странах, к королевскому двору приглашались итальянские мастера. Настойчиво культивировалось официальное художественное направление, подражавшее итальянскому искусству. Многие из испанских мастеров учились у итальянских архитекторов, скульпторов, живописцев и работали в Италии.

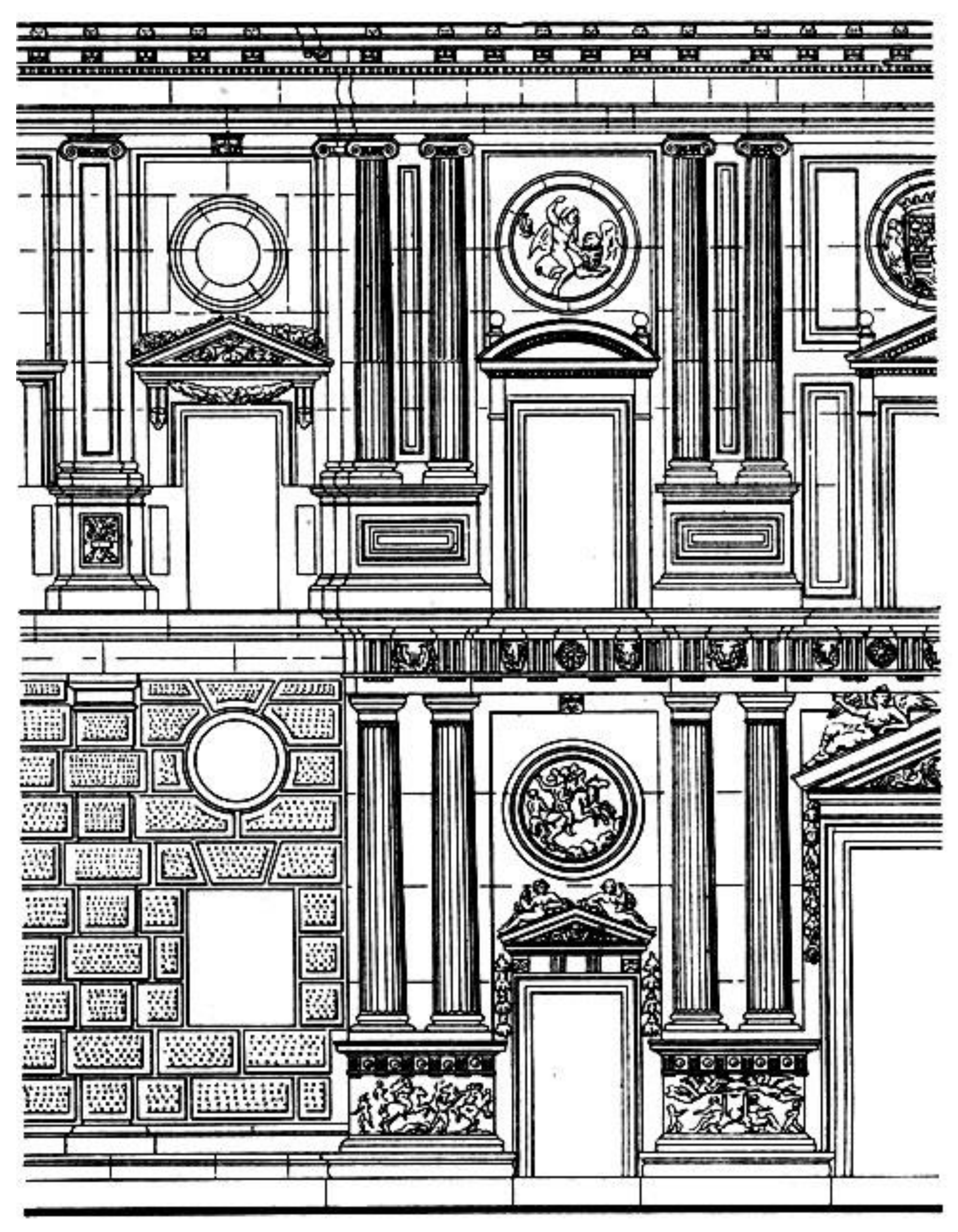
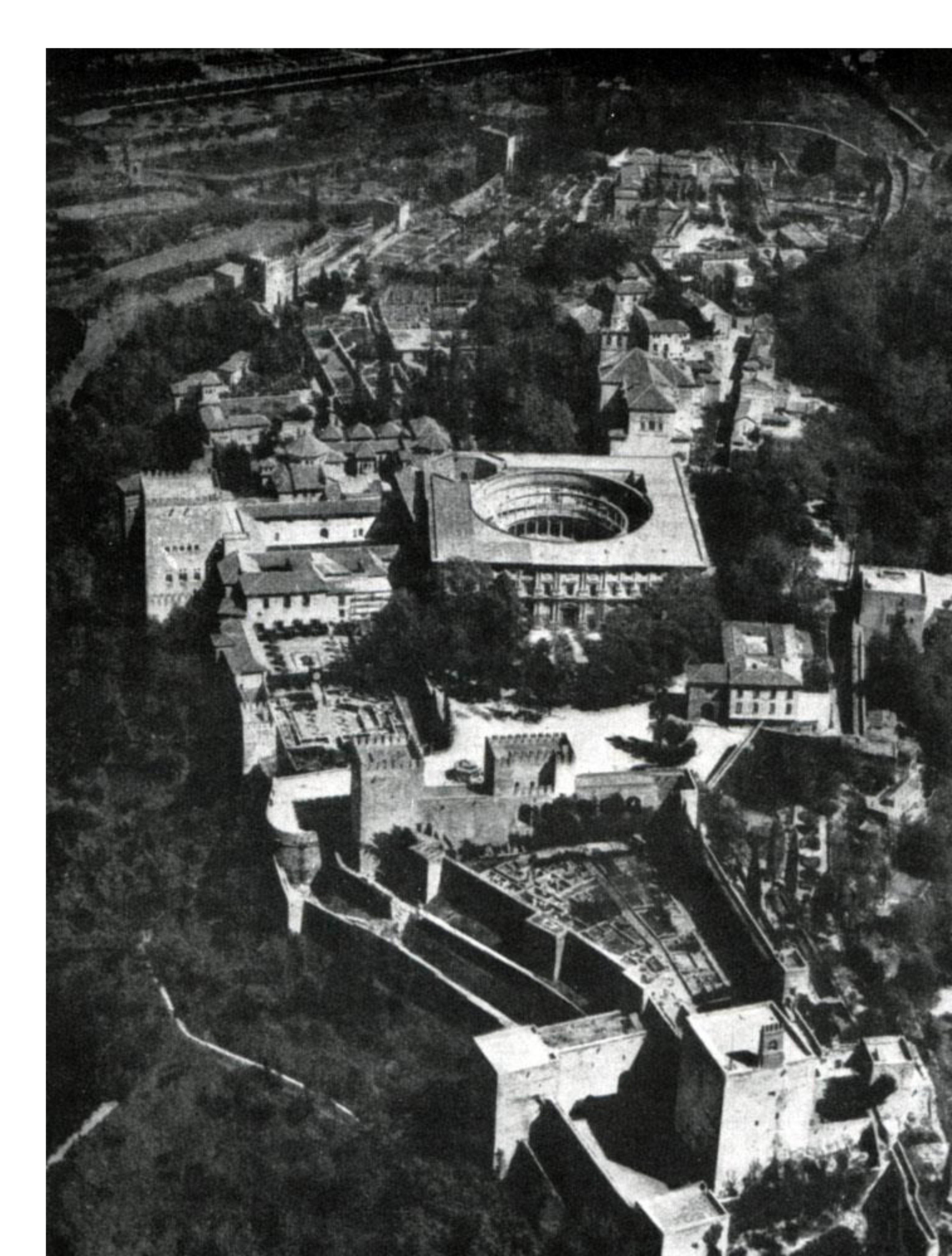


рис.стр.457. Педро Мачука. Дворец Карла V в Гранаде. Начат в 1526 г. Фрагмент фасада.



илл.372 Дворец Карла V в Гранаде. Общий вид дворца в ансамбле Альгамбры. Аэрофотосъемка.

Наиболее передовой областью испанского искусства этого периода была архитектура. Правда, общая картина развития ее отличается пестротой и отсутствием стилевого единства. Ведь именно к первой половине 16 столетия относится сооружение самых значительных произведений зрелого платереска. Но не они представляли теперь ведущую художественную тенденцию эпохи. Носителями ее оказались памятники, число которых невелико, но роль которых в испанской архитектуре чрезвычайно значительна. Самое крупное сооружение из них — дворец Карла V в Гранаде. Его проект принадлежит испанскому архитектору Педро Мачука. учившемуся в Риме во времена Браманте и Рафаэля. Строительство дворца было начато в 1526 г., когда император решил создать в садах Альгамбры собственную резиденцию. Дворец воздвигался в непосредственной близости к знаменитому мавританскому комплексу, чем было нарушено его художественное единство. Строительство дворца, однако, тянулось с длительными перерывами до середины 17 в. и не было завершено.



илл.373 Педро Мачука. Дворец Карла V в Гранаде. Начат в 1526 г. Внутренний двор.

Дворец в Гранаде — величественное здание, выдержанное в классических традициях Высокого Возрождения. В плане это квадрат со вписанным кругом, образующим замкнутый внутренний двор диаметром около 30 м. Стремление зодчего создать единую центрическую композицию проявилось здесь с большой смелостью и новизной: ядром всей композиции является великолепный открытый двор. Его пространство как бы охвачено спокойным и четким ритмом кругового движения двухъярусной колоннады (внизу — тосканского, вверху — ионического ордера), которая поддерживает обходную галлерею. Двор этот, напоминающий и древнеримские амфитеатры и испанскую арену для боя быков, словно предназначен для торжественных придворных зрелищ. Ясной логичности архитектурных членений круглого двора соответствует последовательная система классического ордера на всех четырех наружных фасадах дворца. Нижний этаж утяжелен массивной рустовкой. Центральные ризалиты как бы концентрируют в себе основные элементы архитектурного обрамления всей поверхности здания, усиливая их выразительность: пилястры здесь сменяются спаренными колоннами, круглые окна — нарядными медальонами, украшенными барельефами. Единство композиционного замысла, соразмерность частей, сдержанность декоративного убранства придают дворцу Карла V впечатление художественной цельности и строгой импозантности.

Новые тенденции в культовом зодчестве рассматриваемого периода сказались и в тех изменениях, которые внес архитектор Диего де Силоэ — сын Хиля де Си-лоэ, бывший также одаренным скульптором, — в первоначальный проект собора в Гранаде, особенно в решение его алтарной части (1528). Включенный в здание алтарь в виде увенчанной куполом многогранной ротонды сообщает всему пространству собора ощущение свободы и гармоничности. К прекрасным образцам испанской ренессансной архитектуры относится

также внутренний двор Алькасара в Толедо, построенный в 1537 г. Диего де Коваррубиасом.

Все эти произведения свидетельствуют о том, что в испанской архитектуре происходил процесс глубокого усвоения классических традиций. Тем самым закладывалась основа для развития в Испании новых планировочных и объемно-пространственных композиций, полнее отвечавших духу времени.

* * *

В более сложных условиях протекала эволюция скульптуры и живописи. Если приобщение к новому художественному языку, выработанному культурой ренессансной Италии, явилось для испанских скульпторов и живописцев хорошей школой профессионального мастерства, то сама идейная направленность искусства итальянского Высокого Возрождения осталась для них во многом чуждой. Поэтому изобразительный строй этого искусства был воспринят испанскими мастерами не всегда органично; иногда они шли не далее прямого подражания. Но все же и в рамках итальянизирующего направления испанские мастера стремились к самостоятельным образным решениям, находили выход своим творческим исканиям. Особенно это проявилось в столь характерном для испанского искусства изображении сильного человеческого чувства. Нередко поиски повышенной выразительности образов придавали их произведениям подчеркнутую экспрессивность и напряженный драматизм. Не случайно также, что многие испанские мастера вскоре обратились к творчеству мастеров итальянского маньеризма, в котором они находили некоторые созвучные черты. Однако в поисках адекватных средств испанские мастера использовали лишь некоторые приемы маньеризма; их собственное искусство в целом обладало гораздо большей искренностью и правдивостью, ибо оно основывалось все же на несомненном интересе к внутреннему миру человека, хотя и ограниченном в пределах определенной идеи.

Испанская скульптура первой половины 16 столетия оригинальнее и ярче, нежели живопись. В это время работали такие одаренные скульпторы, как уже упомянутый Диего де Силоэ (1495 —1563), Бартоломео Ордоньес (ум. в 1520 г.), сын и ученик Педро Берругете — Алонсо Берругете (ок. 1490 г. —1561).

В произведениях Диего де Силоэ и Бартоломео Ордоньеса чувствуется ренессансная школа. Оба они долго жили в Италии. На родине Ордоньес создал по заказу Карла V гробницу его родителей Филиппа Красивого и Хуаны Безумной (1513; королевская капелла в Гранаде). Зрелым мастером проявляет он себя и в другом произведении — гробнице кардинала Сиснероса в университетской церкви Алькала де Энарес (1519). Среди традиционных статуй отцов церкви, помещенных по углам гробницы, внимание привлекает статуя св. Григория. Этот величественный старец изображен сидящим в естественной позе. У него властное грубое лицо; широкие складки одежд драпируют могучую грузную фигуру. Образ отличается столь свойственной испанским мастерам суровой неприкрашенностью.

Если творчество талантливого рано умершего Ордоньеса в целом развертывалось в рамках ренессансных традиций, то искусство Алонсо Берругете, одного из самых выдающихся испанских скульпторов, — пример того, как видоизменялись в Испании классические идеалы.

Алонсо Берругете был разносторонне одаренным мастером: будучи в основном скульптором, он известен и как живописец. Молодость Берругете прошла в Италии, где он учился у Микеланджело, копировал античные статуи. Яркая пластичность его скульптурных образов базировалась на свободном владении языком классических форм, прекрасном знании анатомии человеческого тела. Но, в отличие от образов итальянского Ренессанса, произведения Берругете, среди которых особенно известны деревянные полихромные статуи ретабло церкви Сан Бенито в Вальядолиде (1532), полны драматизма и смятения. Пропорции стройных фигур вытянуты,

формы нередко искажены, позы динамичны, жесты резки и порывисты, лица отражают внутреннее напряжение. В истории испанского искусства Берругете обычно рассматривается как представитель маньеризма. Такое толкование будет, однако, упрощенным, так как сходство между этим мастером и маньеристами чисто внешнее. В решении этого вопроса можно провести своего рода аналогию между Берругете и одним из крупнейших французских скульпторов Жаном Гужоном. Подобно тому как захватывающие своей красотой образы нимф Гужона с его фонтана Невинных при всей своей необычайной изысканности далеки от бездушной холодности и вычурности маньеристических образов, так и яркая Экспрессивность «Жертвоприношения Авраама» Берругете — это не внешний прием, а выражение существа самих живых образов. Искусство Берругете — искусство страстного душевного порыва, драматических конфликтов. С большой выразительностью запечатлевал он страдание, скорбь, боль, смятение чувств. «Св. Себастьян» Берругете — почти мальчик с хрупким угловатым, мучительно изогнутым телом. Его «Моисей» — один из великолепных рельефов, украшавших деревянные скамьи хора Толедского собора (1548; ныне в Музее Вальядолида), — исполнен тревоги и возбуждения. Кажется, что буря разметала его волосы и одежды. Глубокая одухотворенность отличает группу Берругете, изображающую встречу Марии и Елизаветы, в ретабло церкви св. Урсулы в Толедо. Образ Елизаветы — это само воплощение сильного и непосредственного чувства. Она стремительно бросилась к Марии, готовая упасть перед ней на колени. Зритель не видит лица Елизаветы, но все очертание ее фигуры и бурный ритм развевающихся складок создают ощущение непреодолимого внутреннего порыва. Юная прекрасная Мария более спокойна и сдержанна, но сколько нежности угадывается в царственно величественном жесте ее рук, которыми она поддерживает Елизавету, в выражении ее одухотворенного лица. Динамичность этого эпизода оттенена строгими и неподвижными фигурами сопровождающих Марию женщин, изображенных по сторонам центральной композиции ретабло.

Работа в области деревянной полихромной скульптуры особенно привлекала Берругете. Повышенная эмоциональность его образов находила здесь наиболее благодарное воплощение, подчеркиваясь изысканной гаммой применяемой скульптором раскраски с преобладанием белого, черного и золота.

Стремление испанских мастеров воплотить в образах выразительность человеческого переживания все дальше уводило их от классических традиций, все более придавало их произведениям оттенок дисгармоничности и внешней экспрессии. Эти черты возобладали в творчестве Хуана де Хуни (ок. 1507—1577), испанского скульптора, также учившегося в Италии. Некоторые образы его обладают немалой художественной убедительностью («Богоматерь с кинжалами»; Вальядолид, Музей). Но многофигурные композиции Хуана де Хуни 1540-х гг. («Положение во гроб» в соборе Сеговии, ретабло церкви Сан Франсиско в Вальядолиде) перегружены деталями, пронизаны запутанным и напряженным движением. Все в них преувеличенно, неестественно, рассчитано на внешний эффект и словно полно предчувствием духа церковного барочного искусства.

Испанская живопись первой половины 16 в. не дала мастера, равного по силе дарования Алонсо Берругете. Условия заказа ограничивали возможности художников. По-прежнему живописные произведения были предназначены для украшения церковных алтарей. Испания этого времени, по существу, не знала ни станковой картины, ни фрески. Естественно, что мифологические и светские сюжеты в этих условиях не могли получить права на существование.

И все же испанская живопись первой половины 16 столетия не была просто слабым отражением итальянской. В ней проявились черты самобытности, попытки по-своему перефразировать классические образцы.

Главнейшими художественными центрами итальянизирующего направления были крупные торговые города Севилья и Валенсия. Валенсийцы Эрнандо Яньес де

Альмедина (ум. ок. 1537 г.) и Эрнандо Льянос (ум. после 1525 г.) жили и работали в Италии, где учились у Леонардо да Винчи, которому они подражали, доходя до прямого заимствования некоторых образов. В Валенсийском соборе кисти обоих мастеров принадлежат картины главного алтаря, посвященные жизни девы Марии (1507). С точки зрения итальянской живописи — это вполне «грамотные» произведения, в которых сказывается знание рисунка, перспективы, анатомии и моделировки фигур. Ренессансная архитектура часто входит в картину в качестве фона, на котором происходит действие. И все же образы гармонически прекрасного склада в испанском искусстве встречаются скорее в виде исключения, нежели как правило. Одним из немногих удачных примеров здесь может служить картина Яньеса «Св. Екатерина» (ок. 1520 г.; Прадо). В значительно большей мере испанским мастерам удавались будто выхваченные из жизни эпизодические персонажи, например пастухи в картине Яньеса «Поклонение пастухов». Сходные черты можно заметить и в творчестве валенсийского живописца Хуана де Хуанеса (ок. 1528—1579). Насколько бледны и даже слащавы его идеальные образы, настолько выразительны, например, в своей неумолимой жестокости участники побиения св. Стефана камнями в его одноименной композиции, хранящейся в музее Прадо.

Своеобразной испанской интерпретацией знаменитой «Тайной вечери» Леонардо является картина Хуанеса того же названия (Прадо). Хуанес во многом следует композиции Леонардо. Однако в основу образного решения его картины положен не глубокий психологический конфликт, а мистическое чудо. Избран иной момент, нежели у Леонардо: Христос, поднимая в руке святое причастие, произносит слова: «Се — тело мое». Жесты действующих лиц полны экзальтации, в композиции нет гармонической ясности, подчинения частей целому, она перегружена бытовыми деталями. Образный строй картины приобретает маньеристический оттенок. Севильский живописец Луис де Варгас (1502—1568), поклонник Рафаэля, в своей картине «Мадонна перед праотцами Ветхого завета» (1561; Севилья, Собор) подражает произведениям Вазари,

добиваясь все же большей жизненности, особенно в трактовке второстепенных персонажей.

* * *

Между тем признаки упадка, который, подобно роковой болезни, начал подтачивать силы государства, становились все заметнее. Грандиозный план создания мировой католической империи Габсбургов оказался несостоятельным. Не случайно эта огромная империя, столь обширная, что, по словам современников, в ее пределах «никогда не заходило солнце», справедливо сравнивалась с колоссом на глиняных ногах. Империя Габсбургов не обладала той степенью централизации, которая основывалась бы на политическом и экономическом единстве входивших в нее областей. Власть империи базировалась главным образом на военной силе. Ее богатство было порвждено в первую очередь откровенным колониальным хищничеством. Испанский абсолютизм не только не создал необходимых условий для прогрессивного развития страны, но и не смог даже преодолеть традиционной разобщенности ее отдельных областей. Правящая верхушка — паразитическое дворянство и духовенство вовсе не были заинтересованы в развитии промышленности и торговли. Они обогащались грабежом колоний. Если на первых порах американское золото активизировало развитие испанской экономики, то последствия «революции цен», вызванной колоссальным золотым потоком, хлынувшим из Нового Света, раньше всего сказались именно в Испании, где они приобретали поистине катастрофические формы. Резкое повышение цен, вытеснение с внутреннего рынка испанских товаров более дешевыми товарами других стран и одновременно накопление богатства в руках грандов и церкви — все это в конечном счете парализовало развитие производительных сил, приводило к жестокому обнищанию народа. Его разоряли феодальные поборы и войны. Так Испания — владычица огромных земель в Европе и Америке — осталась отсталой аграрной страной с безраздельно господствовавшим феодальным способом производства.

Вторая половина 16 столетия в истории Испании в мрачные годы деспотии Филиппа II — это время растущего политического и экономического кризиса мировой державы. Испанская монархия, претендовавшая на мировое господство, пыталась сохранить свое положение, возглавив феодальную и католическую реакцию в Западной Европе. Однако испанский абсолютизм, который не мог уже победить то новое и прогрессивное, что поднималось и крепло в европейских странах, терпел одно поражение за другим. Огромный удар империи Габсбургов нанесло отпадение в 1581 г. Северных Нидерландов, неудачна была и попытка в 1588 г. сокрушить Англию.

Трагедия испанского общества состояла в том, что Испания, по существу, не зная реформации, испытала сполна все гибельные последствия контрреформации. Инквизиция оказалась основным орудием внутренней политики Филиппа II. Массовые казни «еретиков», ярастное преследование крещеных мавров — морисков, гонение на научную мысль, торжество религиозного мракобесия — все это происходило на фоне углубляющегося разорения страны, крушения ее мирового могущества. В условиях испанской действительности создавалась почва для наиболее острого выражения тех идей кризиса и трагической дисгармонии общественного сознания, которые столь характерны для эпохи позднего Возрождения.

Идея единой великой монархии требовала создания особого стиля в искусстве, возвеличивающего мощь империи. Задача его саздания была решена только в области испанской архитектуры.

Уже образ гранадского дворца Карла V нес в себе черты державного представительства. Но идея великой монархии должна была найти воплощение в произведении более могучего размаха — в целом архитектурном комплексе. Такое произведение и было создано. Это знаменитый Эскориал, дворец-монастырь, резиденция Филиппа II. Грандиозное сооружение, посвященное святому Лаврентию, было воздвигнуто в 80 километрах от новой испанской столицы —

Мадрида, в пустынной долине реки Мансанарес, близ селения Эль Эскориал, откуда оно и получило свое название. Проект его (1563) принадлежал прошедшему обучение в Италии испанскому архитектору Хуану де Толедо. После его смерти в 1567 г. строительство возглавил молодой одаренный зодчий Хуан де Эррера(1530—1597), не только расширивший, но и во многом изменивший первоначальный замысел.

Огромное здание, воздвигнутое из серого гранита, Эскориал вмещает монастырь, дворцовые помещения, усыпальницу испанских королей, библиотеку, коллегию и госпиталь. Площадь, занимаемая ансамблем, превышает 40000 кв. м. В Эскориале насчитывается 11 внутренних дворов и 86 лестниц. Высота угловых башен, украшенных высокими шиферными крышами, достигает 56 м. Сооружение Эскориала, которое было закончено в 1583 г., отличалось невиданным размахом и прекрасной организацией строительных работ. Оно велось под личным наблюдением Филиппа II.

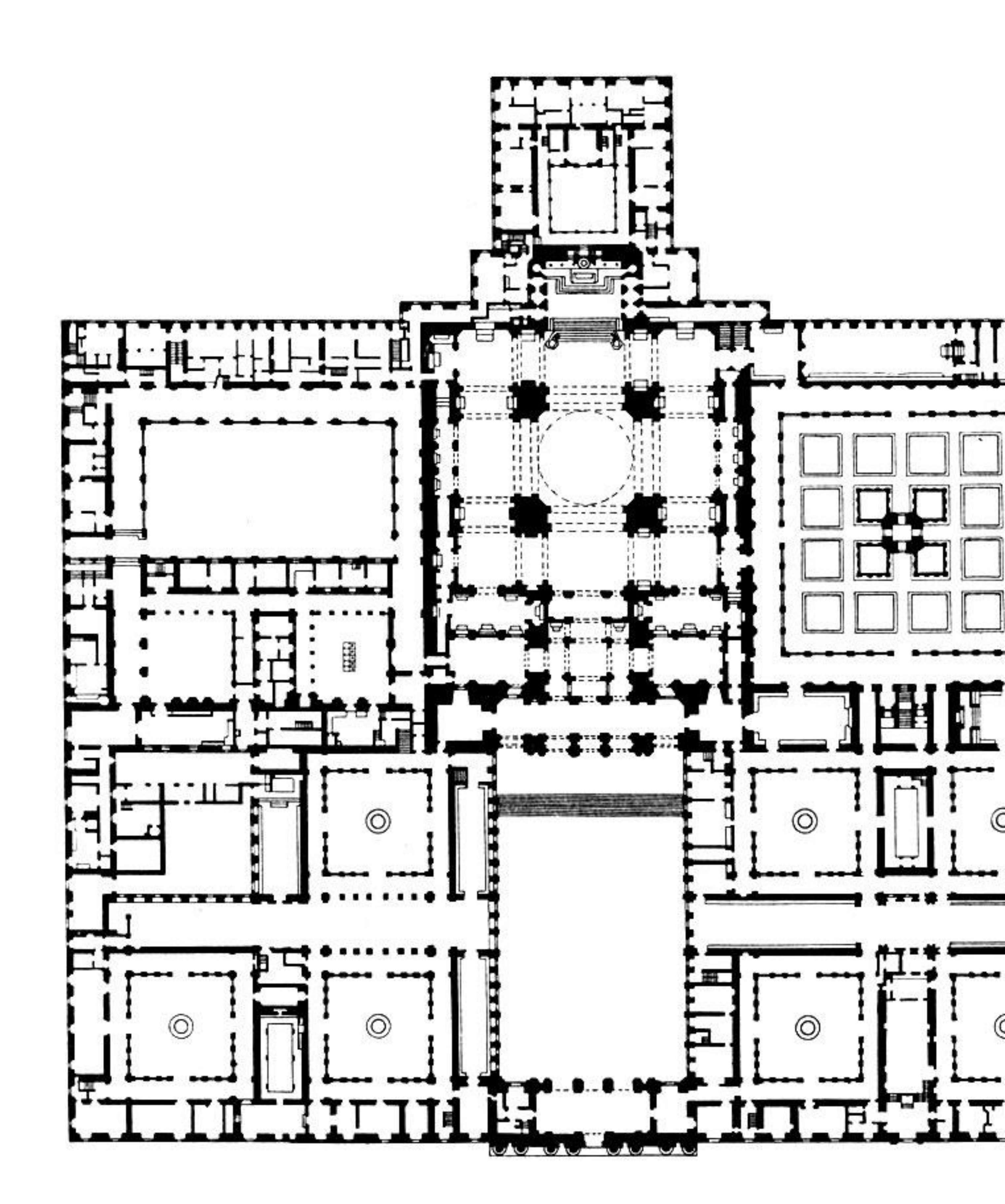
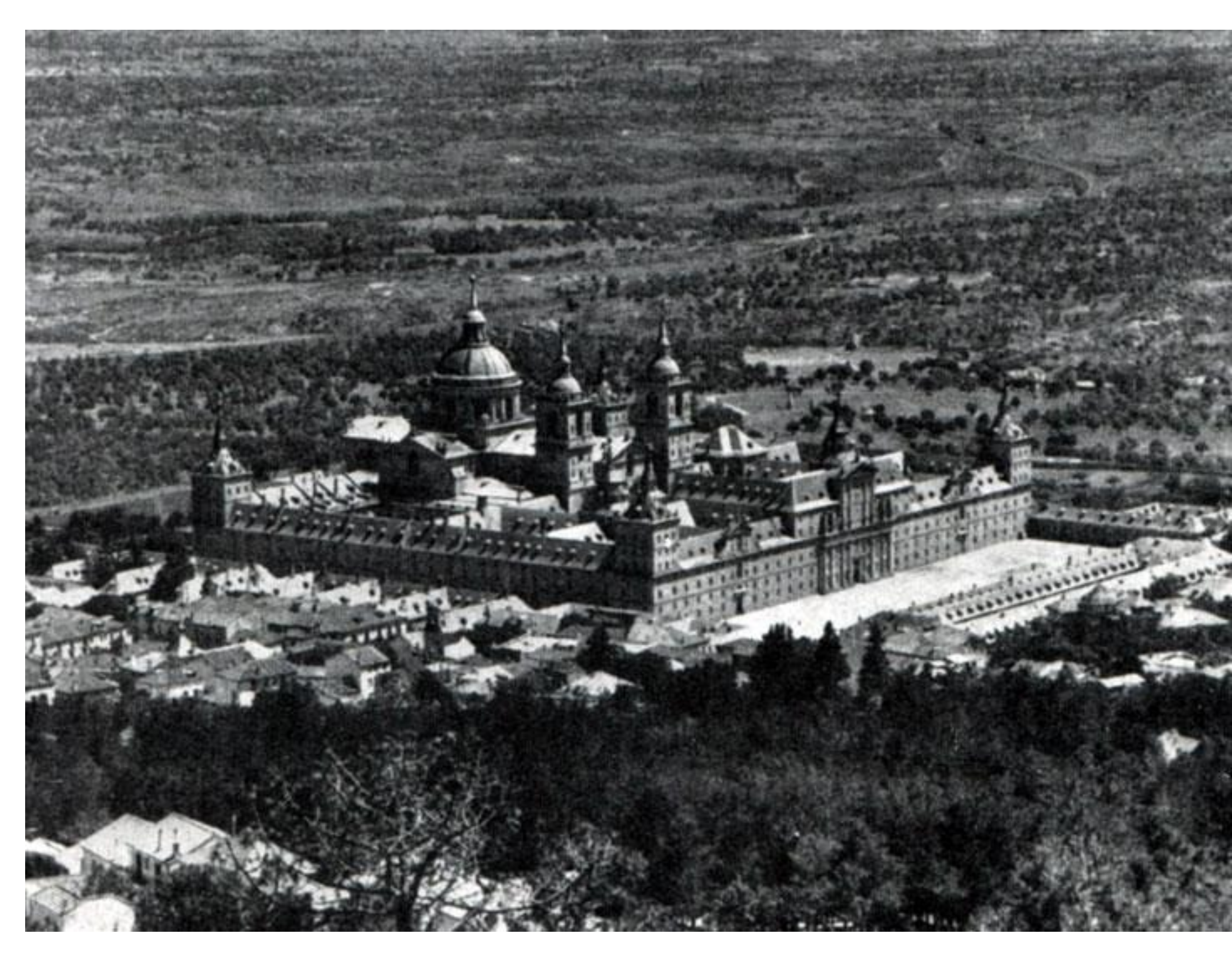


рис.стр.464. Хуан де Эррера. Эскориал. 1567-1583 гг. План.



илл.374а Хуан де Эррера. Эскориал. 1567-1583 гг. Общий вид.

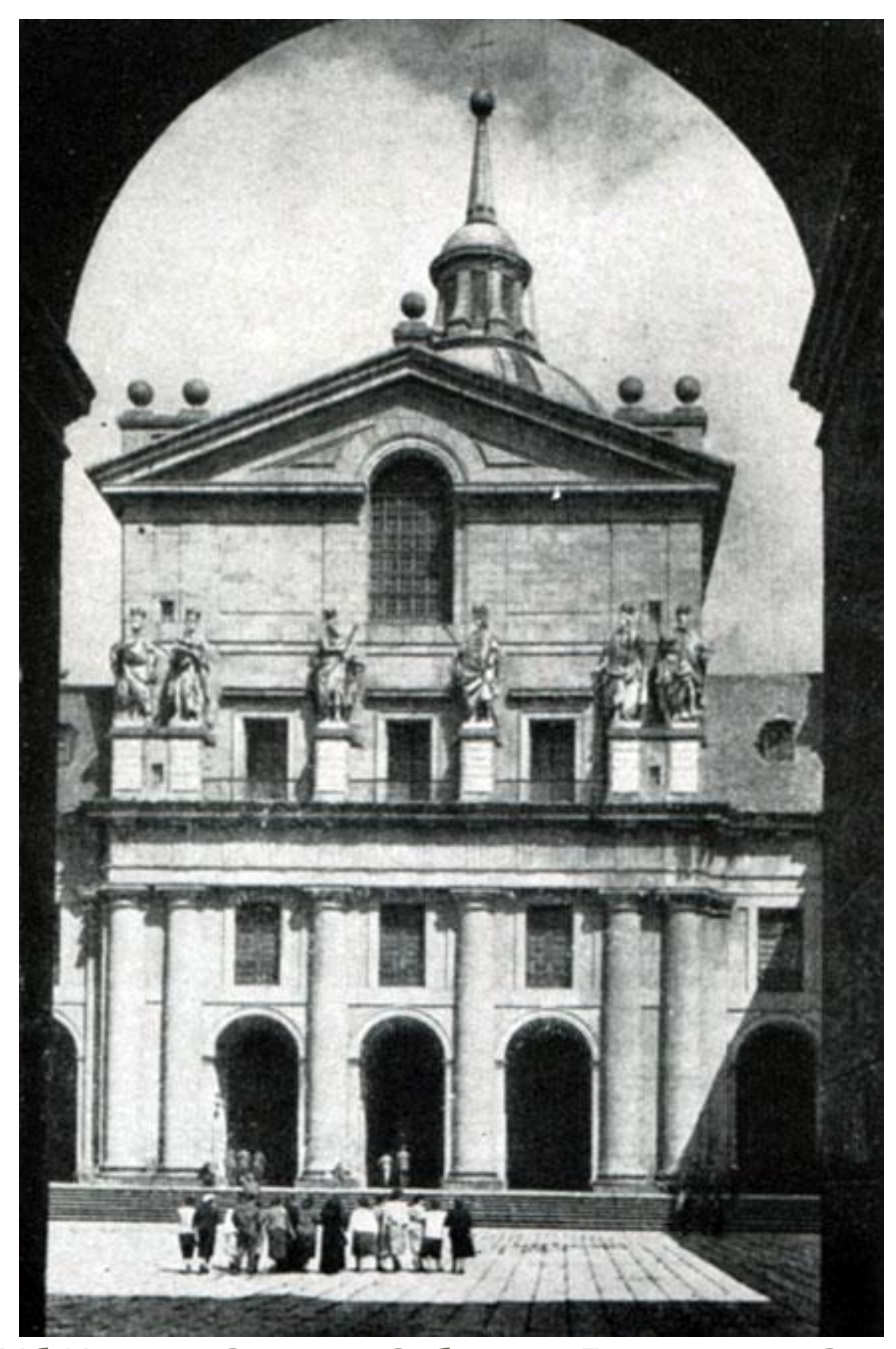
Хуан де Эррера блестяще решил задачу создания этого сложнейшего архитектурного комплекса. В его основу положен единый четкий план в виде огромного прямоугольника со сторонами 206 X 261 м. Лишь в восточной части выделен небольшой выступ, где находились личные королевские апартаменты. Прямоугольник рассечен двумя осями: главной, акцентирующей вход, с запада на восток, и поперечной — с севера на юг. В каждом из отсеков расположение зданий и внутренних дворов подчинено основному принципу деления плана на геометрически правильные прямоугольные ячейки.

Центром всего ансамбля является увенчанный куполом величественный собор. Масштабность архитектурного образа Эскориала, создающего впечатление как бы целого города, возникающего среди суровых предгорий скалистой Гвадаррамы, определяется не только его грандиозными размерами. Хуан де Эррера достиг строгой соразмерности и единства четкого общего силуэта и объемно-пространственной композиции всего архитектурного комплекса. Так, он очень верно нашел пропорциональное соотношение между вертикальными элементами композиции — мощным куполом собора, угловыми башнями и горизонталями сильно протяженных фасадов. Решение пятиэтажных колоссальных фасадов — одно из самых смелых новшеств испанского зодчего. Не все они равноценны. На западном фасаде, например, главный вход оформлен в виде портика—сложного двухъярусного сооружения с колоннами и фронтонами. Этот портик, напоминающий фасад римской иезуитской церкви Иль Джезу, не вполне органично связан с массой здания: он словно приставлен к стене. Гораздо большее впечатление производят другие фасады Эскориала, особенно южный, пожалуй, самый скупой и сдержанный по своему облику. Архитектор исключительно оригинально для своего времени построил выразительность фасада на подчеркнутом лаконизме гладкой, словно уходящей в бесконечность плоскости стены.



илл.375 Хуан де Эррера. Эскориал. Южный фасад.

Часто расположенные окна и горизонтальные тяги подчинены единому суровому ритму. Вдоль фасада тянутся прямоугольные бассейны; обширная выложенная каменными плитами площадь обрамлена низкими каменными парапетами. Южный фасад Эскориала воспринимается как очень целостный архитектурный образ, исполненный силы и значительности.



илл.374б Хуан де Эррера. Собор св. Лаврентия в Эскориале. Западный фасад.

Многочисленные постройки Эскориала выдержаны в едином строгом монументальном стиле. На главной оси расположен прямоугольный входной двор, так называемый Двор королей, из которого открывается вид на западный фасад собора св. Лаврентия. Композиция фасада состоит из крупных массивных архитектурных масс — центрального двухъярусного портала с

высоким фронтоном и четырехугольных башен по углам. Из-за фронтона виднеется огромный купол собора. Портик тосканского ордера поддерживает расположенные на постаментах статуи ветхозаветных царей, которым двор обязан своим названием.

Строгой простотой и вместе с тем подчеркнутой импозантностью отличается архитектурное решение внутреннего пространства собора, в котором господствуют Элементы дорического ордера. Фрески на сводах написаны придворными итальянскими мастерами и в колористическом отношении выдержаны в холодных, условных тонах. Бронзовые статуи (их авторы — итальянские мастера Помпео и Леоне Леони), изображающие застывших в молитвенных позах Карла V и Филиппа II в окружении своих семей, выступают на темном фоне больших гладких ниш по сторонам алтаря.

Одно из оригинальных сооружений Эскориала — так называемый Колодец евангелистов в виде небольшого храма, расположенного в центре окруженного двухъярусной аркадой внутреннего двора, который примыкает к собору справа. Это изящное увенчанное куполом и украшенное статуями и балюстрадой здание сложного и прихотливого очертания (в плане — октагон с вписанным в него крестом) как бы предвосхищает динамичные композиции барокко. Однако и здесь Эррера сохраняет единство стиля, очень умело связывая постройку с общим ансамблем. Уже мотив прямоугольных бассейнов, помещенных по четырем сторонам этого здания, включает его в единую четкую геометрическую систему всего архитектурного комплекса.

Эскориал — одно из самых значительных произведений в истории испанской архитектуры. Его идейно-образное содержание сложно и противоречиво. Воздвигнутое по прихоти Филиппа II в безлюдной местности, слишком огромное, чтобы быть должным образом использованным во всем своем объеме, это грандиозное сооружение явилось ярчайшим художественным выражением своего времени. Не случайно, что оно было создано именно в Испании и что

подобного памятника архитектуры не знает Европа 16 столетия. В целостном единстве, в строгой соподчиненности всех частей этого величественного ансамбля получила образное отражение идея централизованной абсолютной власти. Поскольку сама идея централизованной монархии была исторически прогрессивной, в архитектурном замысле Эскориала нашли свое выражение передовые черты,— недаром он в ряде отношений стал прообразом грандиозных дворцовых комплексов в абсолютистских государствах 17 столетия. В архитектуре Эскориала можно обнаружить возникновение элементов классицизма и барокко; здесь были предвосхищены и другие новшества 17 в., например тема купола, венчающего всю ансамблевую композицию. Но в Испании, где абсолютизм стал тормозом общественного развития, такое произведение, как Эскориал, — этот аскетически суровый и официально-холодный дворец-монастырь, безраздельно слитый с пустынной выжженной солнцем природой,— уже к моменту завершения строительства превратилось в мрачный памятник уходящей в прошлое деспотической империи.

* * *

Попытка создания единого художественного стиля испанской монархии ознаменовалась в области живописи несоизмеримо меньшим успехом, чем в области архитектуры. При дворе Филиппа II возникла школа придворных живописцев, украшавших главным образом Эскориал фресками и картинами. Это было своеобразное подобие «школы Фонтенбло», хотя и значительно менее яркое и гораздо сильнее проникнутое идеями католицизма. К этому времени художественные идеалы испанских живописцев заметно изменились. Проявления маньеризма всячески осуждались в многочисленных выходивших в Испании теоретических работах. Воплощение в искусстве объективных норм классической красоты стало главным требованием времени. Основными образцами для подражания считались отныне произведения римской школы, отчего это художественное направление получило название романизма.

Однако романизм, в котором исключалась возможность творческого переосмысления итальянских прообразов, был течением эклектического характера. Приглашенные ко двору итальянские живописцы Федериго Цуккари, Пеллегрино Тибальди, Лука Камбиазо, Бартоломео Кардуччо и другие, а также испанские романисты Гаспар Бессерра, Пабло Сеспедес создавали произведения внешне парадные, но поверхностные и в художественном отношении незначительные. Среди романистов Испании можно отметить лишь художника Хуана де Наварете (1526—1579), талантливого колориста, испытавшего воздействие венецианской живописи; в его творчестве сказывались черты реализма.

Требования придворной культуры не могли все же подавить в испанской живописи развитие реалистических тенденций даже в пределах того же придворного искусства. Во второй половине 16 столетия в Испании сложилась национальная школа портретистов, связанная с именами Алонсо Санчеса Коэльо (ок. 1532 г.— 1588), его учеников и последователей.

Молодость Санчеса Коэльо, португальца по происхождению, прошла на его родине, где он познакомился с творчеством Антониса Мора, работавшего при португальском дворе. В 1557 г. Санчес Коэльо стал придворным живописцем Филиппа II.

Изображенные на полотнах испанских портретистов застывшие, прямые, как бы окаменевшие в своей холодной недоступности фигуры вельмож с однообразными статичными жестами исполнены бесстрастия; тела под негнущимися одеждами кажутся бесплотными. Тщательно переданы детали костюма: узорчатые парчовые ткани, жесткие воротники, тяжелые чеканные украшения. В сложении такого типа портрета очевидна роль традиционных сословных представлений и условных норм строжайшего придворного этикета. Скованность, чопорность этих образов тесно сливаются в нашем представлении с мертвенным унынием жизни испанского двора, косный и монастырски монотонный быт которого подчинялся точно установленному церемониалу.

В испанском портрете второй половины 16 в. нередко можно видеть заимствование внешних приемов маньеризма. Но в целом испанские мастера, по существу, исходили из иного, нежели у итальянских маньеристов, восприятия человека. Возможно, по сравнению с произведениями Понтормо или Бронзино испанские портреты могут показаться архаичными, даже несколько примитивными. Но образный строй их основан на более здоровых принципах; в них сохранена реалистическая традиция испанского Возрождения. Каждая индивидуальность запечатлена ими с точным сходством, без тени лести. Удивительная достоверность лиц портретируемых, иногда даже с оттенком некоторой прозаичности, составляет своеобразную и главную черту этих произведений.



илл.376 Алонсо Санчес Коэльо. Портрет Филиппа II. Ок. 1575 г. Мадрид, Прадо.

Неоднократно изображая Филиппа II, Алонсо Санчес Коэльо с большой убедительностью передавал поблекшее лицо короля, его опустошенный взгляд. В портрете молодого принца дона Карлоса (Прадо) художник не скрывает, что весь облик наследника престола отмечен печатью явного вырождения. Наоборот, сильный властный характер угадывается в юной Изабелле-Кларе-Евгении, будущей правительнице Нидерландов (Прадо). Ученик Санчеса Коэльо, более суховатый и мелочный по живописной манере Хуан Пантоха де ла Крус (1549— 1609), с такой же достоверностью передавал облик своих моделей.

Испанские портретисты 16 в. часто изображали на придворных портретах рядом со знатными особами шутов, карликов и уродов. Их жалкие фигурки должны были по контрасту оттенять величавую осанку, благородство облика представителей высшего общества или естественную здоровую красоту царственного ребенка. Нередко создавались и собственно портреты шутов и карликов.

Изображение в искусстве физического уродства человека, его духовной неполноценности отразило характерную черту новой кризисной эпохи: утерю гармоничного представления о личности, повышенный интерес к болезненным и ненормальным явлениям природы. Однако эта острая тема современности не могла быть осознана испанскими портретистами во всей ее глубине. В образе шута и урода, служивших любимой забавой короля и скучающих придворных, художники стремились к передаче главным образом особенностей их необычного облика, деталей «шутовского» костюма.

Некоторая наивно-прямолинейная документальность и статичность психологического решения испанских портретных образов вполне объяснимы: портрет второй половины 16 столетия был одним из первых этапов в реалистическом

постижении искусством Испании человеческой личности. Но именно Санчесу Коэльо и его школе принадлежит немалая заслуга в подготовке почвы для развития последующего этапа испанского реалистического портрета в 17 столетии.

Если в придворных кругах господствовали идеи официального католицизма, отражавшиеся в придворном искусстве, то в то же время в философии, литературе и живописи Испании, главным образом в городах, удаленных от двора, получили распространение различные мистические течения, в которых сплетались идеи контрреформации с еще очень живой на почве Испании средневековой мистикой. При всей реакционности эти идеи заключали в себе некоторые «еретические» положения, первоначально отвергнутые официальным католицизмом, а впоследствии использованные им в своих интересах.

В испанской живописи представителем направления, в котором возобладали мистические тенденции, был Луис Моралес (ок. 1509—1586), работавший в своем родном городе Бадахосе. Художник хорошо знал итальянское и нидерландское искусство. Его виртуозная, словно эмалевая техника живописи близка к приемам нидерландской школы 15 в. Старое и новое тесно слиты в творчестве Моралеса. В преувеличенной религиозной одухотворенности его образов проглядывает нечто средневековое. Возврат к формам повышенной спиритуализации в условиях эпохи Возрождения сообщает искусству Моралеса отпечаток своеобразной условности и субъективности. Моралес — художник отдельных героев, а не событий, художник одной темы — темы страдания, исполненного чувства христианской жертвенности и покорности. Круг его образов узок — чаще всего это страдающий Христос, или Мария, оплакивающая своего умершего сына, или юная Мария, ласкающая младенца, но уже охваченная трагическим предчувствием его будущей судьбы. Ограничен и изобразительный репертуар Моралеса, который обычно писал полуфигуры в статичных скорбных позах, с горестным выражением тонких мертвенного оттенка лиц, с внутренне напряженными, но внешне очень скупыми, словно

оцепенелыми жестами. Картины его выдержаны в гамме холодных тонов; лица святых как бы озарены внутренним светом. Художник несомненно использовал некоторые маньеристические приемы. Однако передача душевной эмоции подкупает у Моралеса своей искренностью, особенно в произведениях лирического плана, как, например, в поэтической картине «Богоматерь с младенцем» (ок. 1570 г.; Прадо).



илл.377 Луис Моралес. Богоматерь с младенцем. Ок. 1570 г. Мадрид, Прадо.

Та же задача утверждения субъективного начала, которая у Моралеса проявлялась, так сказать, в локально испанских формах, с неизмеримо большей яркостью и силой в масштабе общемировом была решена первым великим живописцем Испании Доменико Теотокопули, прозванным в связи с его греческим происхождением Эль Греко (1541—1614). Только в Испании в период крушения мировой империи и торжества феодальной и католической реакции могло развиться искусство Греко — само воплощение той катастрофы, которая завершает эпоху Возрождения. Вместе с тем создание искусства подобного размаха было возможно лишь для мастера, овладевшего всеми достижениями позднеренессансной культуры в ее наиболее сложном и глубоком — итальянском варианте. Тенденции кризисного порядка, получившие распространение в искусстве позднего Возрождения, особенно венецианской школы, находят продолжение в творчестве Греко, но с тем отличием, что линия спиритуалистического восприятия получает у Греко свое крайнее выражение. Образ человека наделен у него повышенной одухотворенностью, но он лишен героического начала, свойственного, например, Тинторетто; удел героев Греко — слепая покорность высшим мистическим силам.

Греко — уроженец острова Крита, где он в юности обучался, вероятно, у местных мастеров, сохранивших иконописные традиции византийской живописи. Затем художник переселился в Италию, в Венецию, а в 1570 г. в Рим. Воображение его было захвачено образами венецианской живописи. Ранние произведения итальянского периода, например «Исцеление слепого» (ок. 1572 г.; Парма, Пинакотека), свидетельствуют о тесной связи Греко с искусством венецианских мастеров. Но уже и здесь появляются черты того внутреннего возбуждения, которые отличают его образы на протяжении дальнейшей эволюции его

творчества. В 1576 г. Греко навсегда уехал в Испанию, которая стала его второй родиной.

Необычные приемы изобразительного языка, свойственные Греко, не являются открытием лишь его одного — некоторые аналогии им в той или иной форме обнаруживаются в творчестве позднего Микеланджело и позднего Тинторетто. Но если художественный образ мастеров Возрождения основывался на органическом синтезе реальности и высокого обобщения, то в искусстве Греко возобладало воображаемое, ирреальное начало. Сама среда, в которой художник помещает какую-либо сцену,— это фантастический потусторонний мир, мир чудес и видений. В беспредельном пространстве стираются грани между землей и небом, произвольно смещены планы. Экстатические образы Греко похожи на бесплотные тени. У них неестественно вытянутые фигуры, судорожные жесты, искаженные формы, удлиненные бледные лица с широко открытыми глазами. Греко использует эффект стремительного изменения масштабов фигур и предметов, то "внезапно вырастающих, то исчезающих в глубине. Тот же принцип применен и в их резких неожиданных ракурсах. Небо в его картинах, напоенное сиянием мерцающего света, с парящими фигурами ангелов и святых, или драматически сумрачное, подобное бездонной темно-синей бездне, которая открывается в прорывах вихревых облаков, воспринимается как олицетворение высшей божественной силы. К небу устремлены все помыслы живущих на земле, охваченных состоянием единого духовного озарения. Это состояние проявляется либо в исступленном страстном порыве души, взыскующей небесного блаженства, либо в созерцательном, углубленном постижении потустороннего мира.

Уже в своей первой из созданных в Мадриде по заказу короля картин Греко обратился к теме, необычной для живописи Возрождения. Это изображение сновидения Филиппа II (1580; Эскориал). В иррациональном пространстве совмещается образ рая, земли и ада. Все участники грандиозного мистического действа поклоняются имени Христа, которое возникает на небе. Греко еще не прибегает

здесь к подчеркнутой деформации фигур. Колорит, хотя и построенный на его излюбленном приеме контрастного сопоставления ярких цветов, все же сохраняет идущую от венецианцев общую теплую золотистую тональность. Только угловатая коленопреклоненная фигура Филиппа II, темным пятном выступающая на фоне сверкающих красок, воспринимается как образ, взятый из реального мира. Еще последовательнее и острее визионерский характер искусства Греко сказался в другой его картине, также заказанной королем для собора Эскориала—«Мученичество св. Маврикия» (1580—1584). В очень сложной, насыщенной множеством фигур композиции запечатлены, как в произведениях средневекового искусства, разновременные эпизоды из жизни святого. На переднем плане помещены фигуры полководца фиванского войска Маврикия и его соратников, готовых принять мученическую смерть за верность христианству. Они представлены в латах римских воинов; пластическая моделировка их фигур навеяна приемами классической живописи. Однако эти образы, в которых проявилось типичное для Греко понимание человеческой личности, бесконечно далеки от героических образов Возрождения. Их тела лишены реальной весомости, лица и жесты отражают душевное волнение, смирение и мистический экстаз, босые ноги неслышно ступают по земле. Изображение казни Маврикия, вознесения его души на небо, отодвинутое художником вдаль, как бы происходит в сфере безграничного пространства.

Но как ни экспрессивны в искусстве Греко приемы композиции, рисунок, восприятие пространства, чувство ритма, наиболее важное и значительное в его образной системе — колорит. Колористические достижения художника являются своеобразным продолжением исканий венецианской школы. Греко как бы извлек из венецианской системы колоризма ее глубокую византийскую подоснову. Цветовой строй Греко необычайно одухотворен. Художник достигает исключительной светозарности красок, словно излучающих из себя внутреннее пламя. Он смело сопоставляет лимонно-желтые и сине-стальные, изумрудно-зеленые и огненно-красные тона. Обилие неожиданных рефлексов — желтых по

красному, желтых по зеленому, ярко-розовых по темно-красному, зеленых по красному, применение ослепительно белых и густо-черных красок — все придает гамме Греко огромную Эмоциональную напряженность. И в картине «Мученичество св. Маврикия» этот необычный колорит, проникнутый беспокойной борьбой противостоящих цветов, то ярко вспыхивающих, то гаснущих в мерцании призрачного нереального света, является одним из главных средств мистического преображения реальности.

Столь не похожая на традиционные произведения церковного искусства, картина Греко не была оценена ни Филиппом II, ни придворными мастерами-итальянистами. Ее место в соборе Эскориала было отдано полотну посредственного итальянского живописца. Разочарованный своим неуспехом при дворе, Греко покинул Мадрид и поселился в Толедо. Некогда «сердце Испании», древний Толедо в 16 в. стал приютом старой феодальной аристократии. Потеряв значение государственной столицы, Толедо остался центром инквизиции и богословской мысли. Толеданская интеллигенция увлекалась идеалами средневековой культуры и мистическими учениями. Ее духовная жизнь, в которой значительное место занимали музыка, поэзия и искусство, отличалась большой утонченностью. Эта среда оказалась наиболее благоприятной для развития дарования Греко.



илл.378 Эль Греко. Погребение графа Оргаса. 1586 г. Толедо, церковь Сан Томе.



Эль Греко. Погребение графа Оргаса. Фрагмент. 1586 г. Толедо, церковь Сан Томе. См. илл. 378.

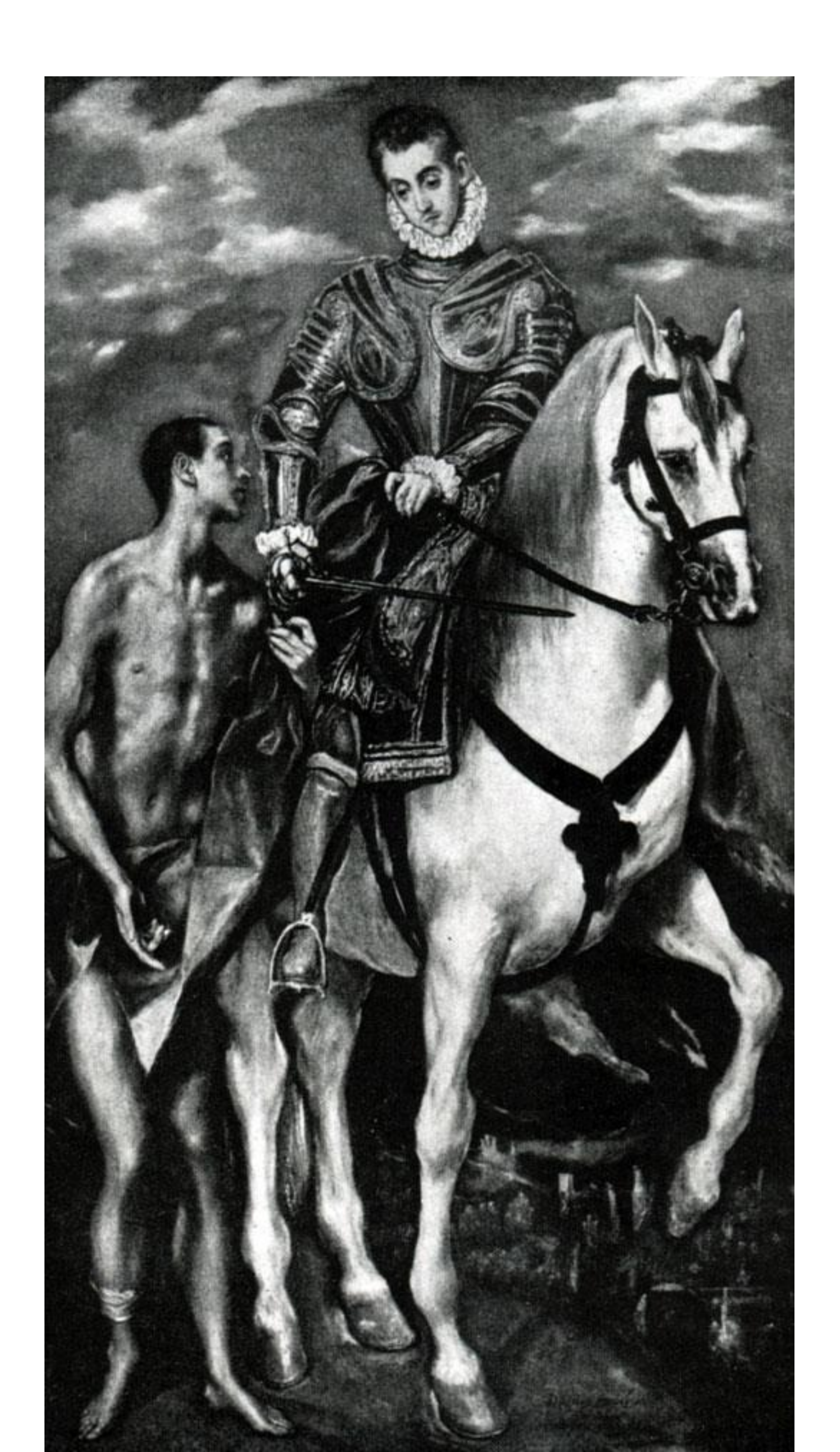
Илл.стр.472-473

В большинстве своем его картины, написанные на сюжеты Нового завета, обладают известным единообразием художественных решений. Греко часто возвращался к одним и тем же образам. Среди произведений подобного рода выделяется его знаменитая картина «Погребение графа Оргаса» (1586; Толедо, церковь Сан Томе). В основу ее сюжетного замысла положена средневековая легенда о чудесном погребении благочестивого графа Оргаеа святыми Августином и Стефаном. Торжественно-скорбная сцена погребальной церемонии помещена в нижней зоне картины. Вверху разверзается небо, и Христос во главе сонма святых принимает душу усопшего. И здесь мистическое чудо составляет основное содержание картины. Однако ее образное решение отличается гораздо большей сложностью и глубиной, чем в других произведениях мастера. В этом полотне слиты в гармоническом единстве как бы три плана представления художника о мире. Его чисто визионерское восприятие воплощено в верхней, небесной зоне. Вместе с тем изображение участников погребальной мессы — монахов, духовенства и особенно толеданского дворянства, в образах которых Греко создал превосходные портреты своих современников, вносит в картину ощущение реальности. Но и эти реальные участники погребения графа Оргаса сопричастны чуду. Их духовные переживания с удивительной утонченностью воплощены в тонких бледных лицах, в сдержанных жестах хрупких рук — как бы всплесках внутреннего чувства. Наконец, своего рода синтез конкретно-реального и отвлеченно-возвышенного несут в себе образы святых Августина и Стефана, которые на переднем плане бережно поддерживают тело усопшего. Нигде у Греко печаль, глубокая нежность и скорбь не были выражены с такой человечностью. И в то же время образы святых — само воплощение высшей духовной красоты.

Обращение мастера к теме жизни и смерти, к непосредственной передаче мира человеческих чувств и их идеальному преображению придает картине исключительную содержательность и многозвучность. Сложное сопоставление различных образных планов проявляется даже в частностях. Так, парчовая риза св. Стефана украшена изображениями эпизодов из его жития — побиения святого камнями. Это не просто нарядная вышивка, а целая картина типичного для Греко призрачного характера. Введение подобного мотива как бы совмещает в изображении прекрасного юноши настоящее и прошлое, придает его образу многоплановый оттенок.

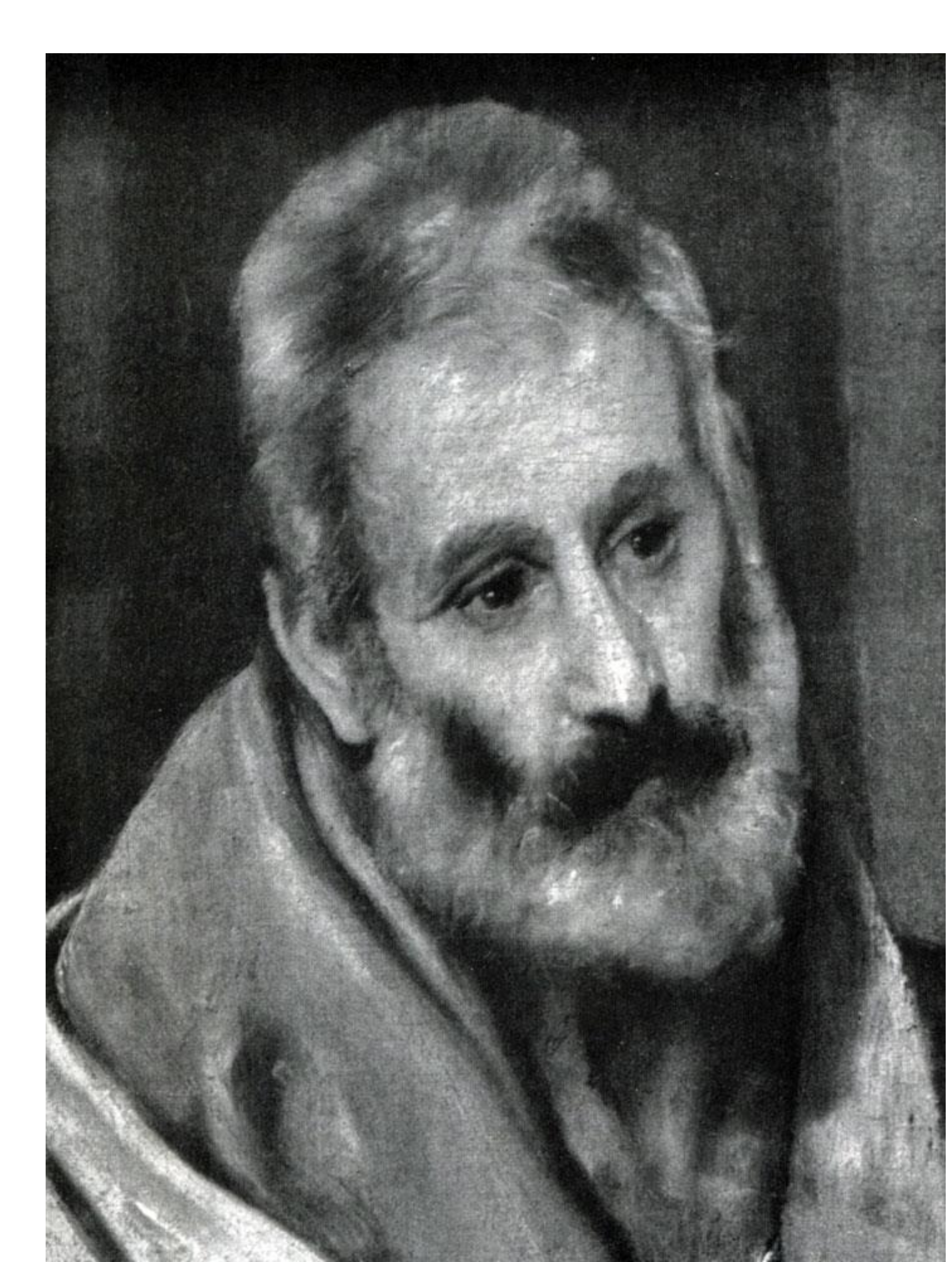
И в колористическом звучании картины, написанной в великолепной торжественно-траурной гамме с акцентами бело-серебристых, желтых, темно-синих и красных тонов, слиты различные живописные решения. Условному нереальному колориту небесной сферы, где прозрачные облака озарены внутренним светом, противостоят более весомые, темные, серо-черные тона нижней зоны в одеждах дворян, монашеских рясах, в сверкающих холодным блеском металлических латах Оргаса. Своеобразным объединением этих противоположных тенденций являются фигуры святых Августина и Стефана. Сохраняя меру реальности, яркие на темном фоне пятна их тяжелых златотканых риз вместе с тем фантастически переливаются в сиянии розовато-красного света погребальных факелов.

Нашедшие развернутое воплощение в «Погребении графа Оргаса» особенности творчества Греко сказались в таких его произведениях, как «Св. Мартин и нищий» (после 1604; Вашингтон, Национальная галлерея), «Благовещение» (1599—1603; Будапешт, Музей изящных искусств), и многих других.

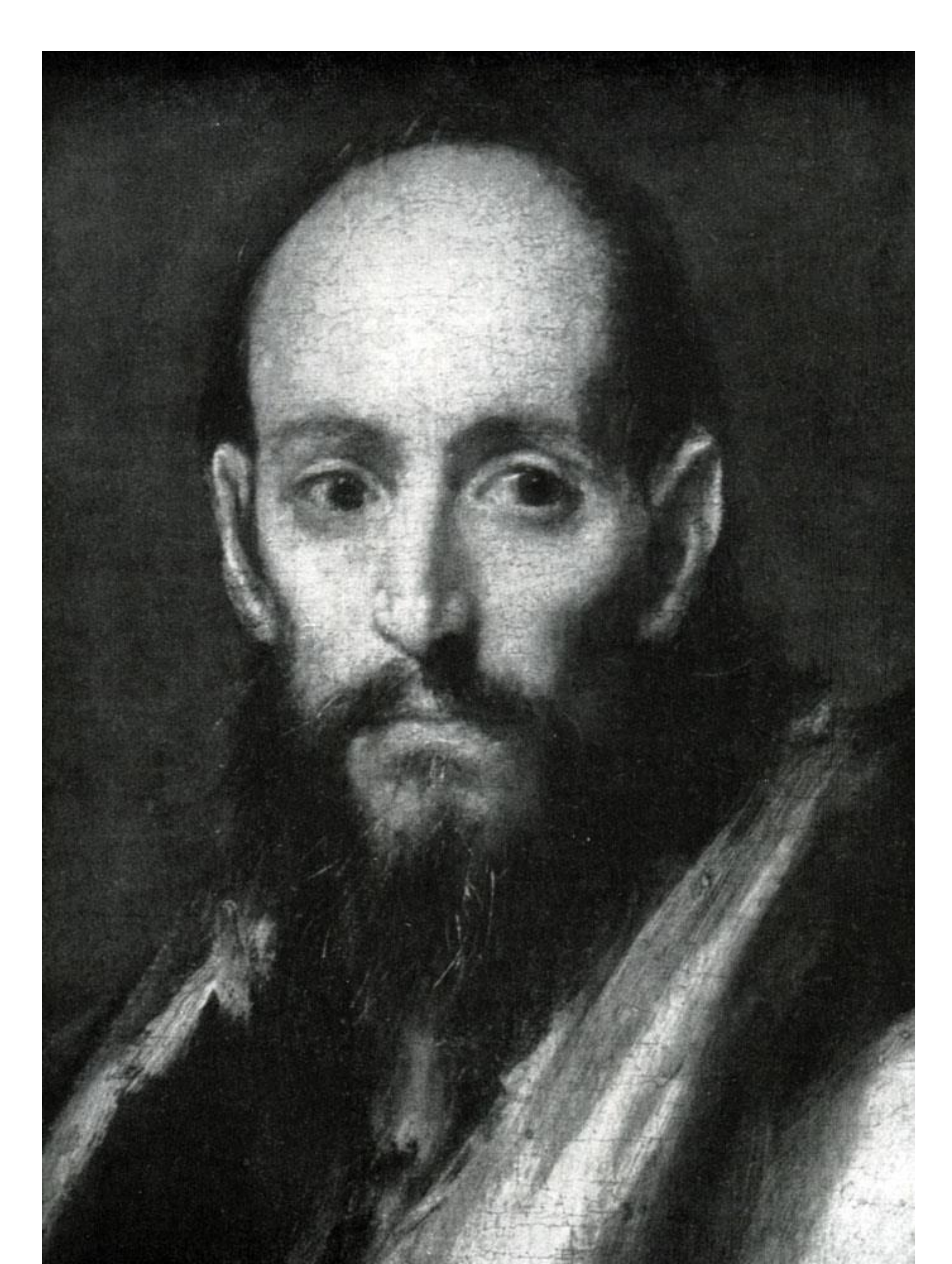


илл.381 Эль Греко. Св. Мартин и нищий. После 1604 г. Вашингтон, Национальная галлерея.

Стремление Греко раскрыть человеческую личность в повышенно одухотворенном преломлении особенно проявилось в его изображениях учеников Христа. В эрмитажном полотне «Апостолы Петр и Павел» (1614) художника интересовало сопоставление двух внутренне различных типов характера: кроткого созерцательного Петра и убежденного, страстного проповедника Павла. Смугло-бледные удлиненные аскетические лица выступают на золотисто-коричневом фоне, оттененные цветами плащей — оливково-золотистого у Петра и темно-красного, отливающего розово-оранжевым у Павла. Руки апостолов образуют своеобразный узор, и, хотя жесты их не связаны между собой, так же как и разобщены их взгляды, оба апостола объединены общим внутренним переживанием. Многих евангельских персонажей у Греко сближает не только единство настроения, но также и большое внешнее сходство при многообрАзии эмоционально-психологических оттенков. Что касается апостолов эрмитажной картины, то в них наряду с тонкой дифференциацией образов подчеркнуты черты глубокой душевной красоты.



илл.382 Эль Греко. Апостол Петр. Фрагмент картины «Апостолы Петр и Павел». 1614 г. Ленинград, Эрмитаж.



илл.383 Эль Греко. Апостол Павел. Фрагмент картины «Апостолы Петр и Павел».

Между образами святых Греко и его портретными работами не всегда имеется резкая принципиальная грань. И в портрете художник путем субъективного заострения определенных черт характера, то страстно порывистого, то более углубленно созерцательного, стремился раскрыть одухотворенный внутренний мир человеческой личности. Однако если трактовка образов святых, каждый из которых чаще всего воплощает один из этих типов характера, отличается известной одноплановостью, то в портрете она обогащается тонкими и сложными нюансами. В значительной мере здесь сказывается специфика самого жанра, связанного с изображением конкретной человеческой индивидуальности. Портреты Греко значительно более жизненны. Не все они равноценны. В некоторых из них преобладает идеальный, как бы возведенный мастером в рамки своеобразного канона образ дворянина своего времени. В других субъективное восприятие приводит к искажению натуры. Но в лучших портретах Греко, когда сама направленность его трактовки совпадает с внутренней сущностью изображаемых лиц, художник достигает большой и, по существу, реальной психологической выразительности.

Какой-то особой печалью овеян образ в портрете неизвестного в Прадо (ок. 1592 г.). Все скрыто, погашено в этом изможденном узком лице, и лишь прекрасные скорбные глаза полны влажного блеска и взгляд их, удивительный по своей эмоциональной взволнованности, словно отражает в себе сложное душевное движение.



илл.380 Эль Греко. Портрет Великого инквизнтора Ниньо де Гевара. 1601 г. Нью-Йорк, Метрополитен-музей.

В портрете инквизитора Ниньо де Гевара (1601; Нью-Йорк, Метрополитен-музей) Греко создал сложный и глубокий образ религиозного фанатика. Уже колористическое решение — контраст светло-малиновой рясы и бледного лица — вносит в характеристику особую напряженность. Гевара внешне спокоен, правая рука его покоится на подлокотнике, но пронизывающий взгляд, обращенный на зрителя сквозь темные роговые очки, и жест левой руки, стискивающей ручку кресла, обнаруживают то скрытое, что таится в этом волевом, неумолимо жестоком человеке.

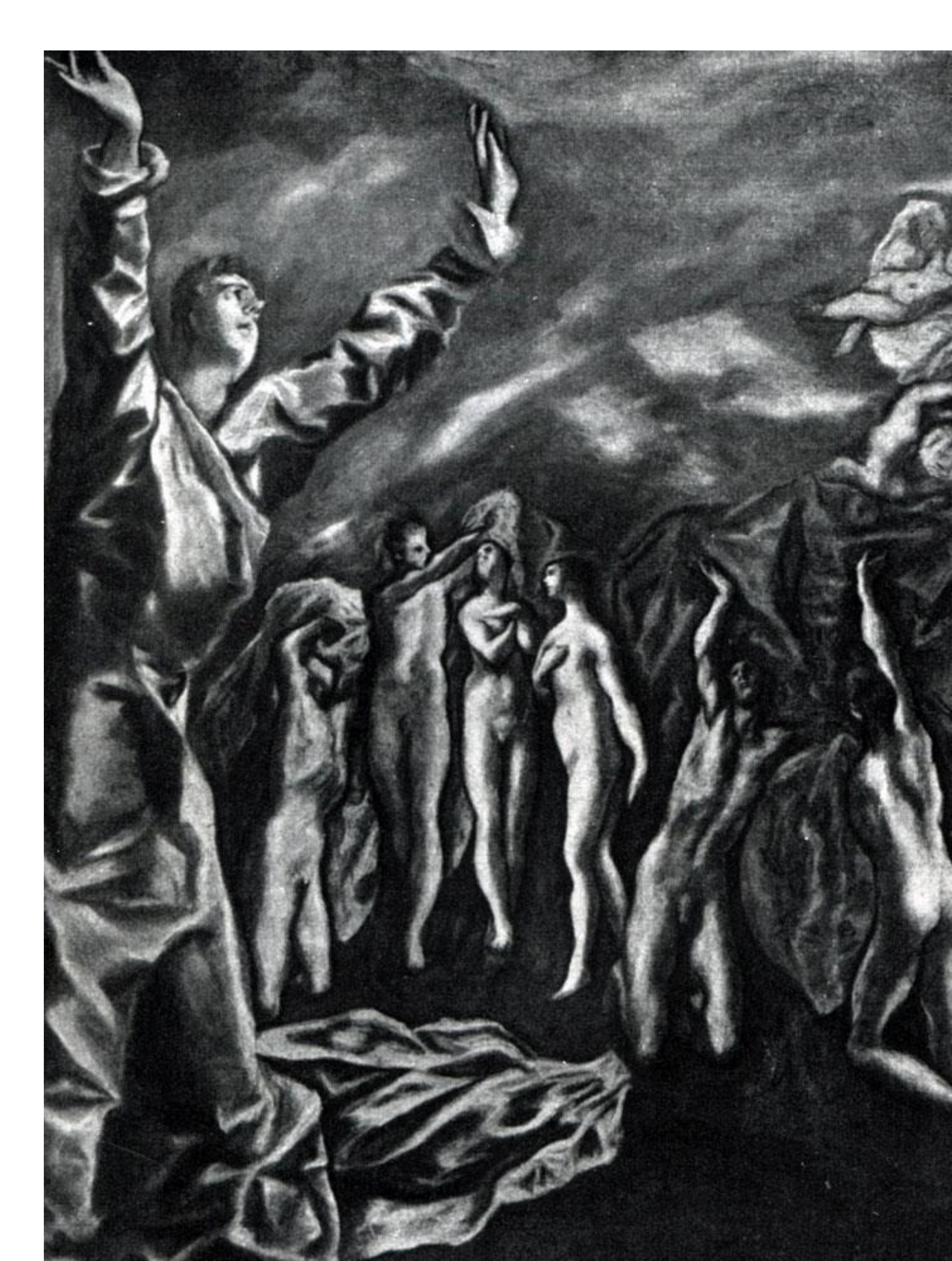
Благородная интеллектуальность облика подчеркнута в портрете поэта-мистика, друга и почитателя Греко фра Ортенсио Парависино (1609; Бостон, Музей). У него подвижное болезненное лицо, непринужденная поза, живой жест нервных рук. Художнику удалось создать очень чистый и светлый образ. Его одухотворенности тонко соответствует исключительно свободная, построенная на сочетании светотеневых пятен живописная манера. Среди немногочисленных женских портретов мастера выделяется полный сложной внутренней жизни образ хрупкой большеглазой Иеронимы Куэвас, жены Греко (ок. 1580 г.; Глазго, собрание Стерлинг Максвелл).



илл.379 Эль Греко. Портрет Ортенсио Парависино. 1609 г. Бостон, Музей изящных искусств.

Лучшие портреты Греко отмечены страстным интересом художника к интенсивной жизни человеческого духа. Это качество явилось его большим объективным достижением.

Для творческой эволюции Греко характерно нарастание мистицизма и трагического чувства обреченности. В его поздних произведениях образы становятся все более ирреальными, болезненно-фантастическими. Деформированные фигуры в своей предельной экстатичности напоминают взвивающиеся к небу языки пламени. Одежды и драпировки, окутывающие бесплотные тела, словно живут своей жизнью, подчинены особому ритму движения. То внезапно вспыхивающий, то скользящий свет, эмоциональное воздействие которого у Греко исключительно велико, разрушает материальность форм. Колорит, теряя яркость красок, приближается к монохромному, приобретает специфический пепельно-серый тон. Картины, написанные в этот период,— само воплощение исступленного духовного порыва, дематериализации образа: «Сошествие св. Духа» (после 1610 г.; Прадо); «Поклонение пастухов» (1609—1614; Нью-Йорк, Метрополитен-музей), «Встреча Марии и Елизаветы» (ок. 1614 г.; Думбартон-Окс).



илл.384 Эль Греко. Снятие пятой печати. Ок. 1610 г. Нью-Йорк, Метрополитен-музей.

Все острее и настойчивее звучит в творчестве Греко тема гибели мира, божественного возмездия. Показательно его обращение к сцене из Апокалипсиса в полотне «Снятие пятой печати» (Нью-Йорк, Метрополитен-музей). В бездонном пространстве изображены мятущиеся души праведников — типичные для Греко странные бестелесные, безликие существа, судорожно вытянутые обнаженные фигуры которых словно колеблет движение ветра. Среди этого мира теней до грандиозных размеров вырастает на переднем плане фигура коленопреклоненного евангелиста, который, подняв руки, страстно взывает к невидимому агнцу. Эмоциональная выразительность картины с ее резким искажением форм и как бы фосфоресцирующими красками достигает исключительной интенсивности. Та же трагическая тема обреченности и гибели звучит и в других произведениях Греко, казалось бы, не связанных с религиозным сюжетом. В картине «Лаокоон» (ок. 1610 г.; Вашингтон, Национальная галлерея) можно найти некоторые внешние приметы мифологической легенды: изображение Лаокоона и его сыновей, терзаемых змеями, фигуры богов-мстителей, троянского коня, город на дальнем плане. Но все неузнаваемо преображено художником. Боги — те же призрачные существа, что и в других картинах мастера; Лаоокон и его сыновья — христианские мученики, с покорным смирением принимающие божественную кару. Их тела совершенно нереального пепельно-сиреневого оттенка лишены силы, у них нет точек опоры, жесты вялы, бессознательны, и лишь неукротимый огонь веры освещает обращенные к небу лица. Олицетворение гибнущей Трои — это образ Толедо, изображение которого нередко составляло фон многих картин Греко. Художник запечатлел достаточно точно некоторые архитектурные памятники древнего города. Однако его привлекала не столько конкретная передача облика Толедо, сколько, возможно, создание более сложного, обобщенного образа фантастически прекрасного, возникающего в виде тревожного смутного миража города-

мира. Глубоким трагизмом овеян этот волновавший Греко образ в его великолепном пейзаже «Вид Толедо» (1610—1614; Нью-Йорк, Метрополитен-музей). Безжизненный, как бы оцепеневший, озаренный зловещим зеленоватым светом вспыхивающих зарниц, город, как призрачное видение, возникает на сине-свинцовом в клубящихся облаках небе.



илл.385 Эль Греко. Вид Толедо. 1610-1614 гг. Нью-Йорк, Метрополитен-музей.

Греко не имел последователей. Совсем иные задачи стояли перед испанской живописью, в которой на рубеже 16—17 вв. поднималась могучая волна реализма, и искусство его было надолго забыто. Но в начале 20 столетия, в период кризиса буржуазной культуры, оно привлекло к себе большое внимание. Открытие Греко превратилось в своеобразную сенсацию. Зарубежные критики увидели в нем предтечу экспрессионизма и других упадочных течений современного искусства. Элементы мистики и иррационализма и связанные с ними особенности изобразительного строя произведений Греко рассматривались ими не как специфические проявления его времени, а как якобы извечные и наиболее ценимые качества искусства вообще. Разумеется, такая оценка необоснованно модернизирует облик художника, а главное, представляет в искаженном свете то, что составляет захватывающую силу его образов,— огромный накал трагических человеческих чувств.

Завершая собой определенный этап в истории испанского искусства, творчество Греко одновременно обозначает собой своеобразный водораздел между двумя великими художественными эпохами, когда в искусстве многих европейских стран в мучительных и противоречивых исканиях на смену уходящим в прошлое традициям Возрождения приходят первые провозвестия нового художественного этапа — искусства 17 столетия.

Искусство Португалии

Т. Каптерева

Уже со времени средневековья сложились определенные отношения между двумя странами Пиренейского полуострова — занимающей его основную часть Испанией и маленькой, целиком обращенной к океану Португалией. Испания постоянно стремилась подчинить себе соседнее государство. II

тем не менее к началу 16 столетия Португалия сумела не только сохранить политическую и экономическую самостоятельность, но и во многом опередить Испанию. Уже в 14 в. Португалия, которую Ф. Энгельс называл «Иберийской Голландией», активно участвовала в западноевропейской морской торговле. В Португалии раньше, чем в Испании, была преодолена феодальная раздробленность и к концу 14 в. сложилась единая монархия. Однако ничто так не способствовало выдвижению Португалии среди других стран Европы, как ее первостепенная роль в Великих географических открытиях этой эпохи. Отважный и предприимчивый народ неудержимо устремился на освоение далеких земель. Одновременно с продвижением на Восток португальцы проникли далеко в Атлантический океан. Так, в начале 16 в. в результате поистине триумфальных географических открытий Португалия в чрезвычайно краткий исторический срок превратилась в огромную колониальную державу, владевшую землями от Бразилии до Индонезии. Торговые связи португальского купечества простирались до Китая и Японии. Суда, груженные золотом, слоновой костью и живым товаром — неграми-рабами из Африки, пряностями, драгоценными камнями, жемчугом, тканями и коврами из Индии, Индонезии и с Цейлона, чаем и фарфором из Китая, направлялись в Лиссабон, который был тогда, по существу, общеевропейским складом восточных товаров.

Перед некогда бедной и незаметной страной, казалось, открывались безграничные перспективы мирового могущества, экономического и культурного процветания. Однако столь же стремительным, как возвышение Португалии, было и ее падение. Судьба португальской державы 15—16 столетий — это словно повторение в сжатом виде закономерностей того исторического процесса, который в более сложных и длительных формах протекал в соседней Испании. Как и в Испании, господствующие классы Португалии захватили в свои руки несметные сокровища, отнюдь не заботясь об экономическом развитии страны. Безудержная жажда наживы, приводившая к тому, что целые семьи покидали родину и устремлялись за океан, бешеная спекуляция неизвестными

европейцам восточными пряностями, наконец, широкое применение дешевого рабского труда, особенно в сельском хозяйстве самой метрополии,— все это тормозило развитие производительных сил, превращало Португалию в государство паразитического типа. Возникало неизбежное противоречие между маленькой, едва насчитывавшей миллион жителей, экономически слабой метрополией и огромными колониями в трех частях света. Сам характер колониального господства португальцев парализовал экономическое развитие подвластных им земель. Жестокие и жадные завоеватели путем насилия, подкупа и обмана грабили и расхищали природные богатства колоний. Инквизиция, введеная в Португалии на несколько десятилетий позже, чем в Испании, тем не менее сумела быстро наверстать упущенное. Неизбежным результатом усиления религиозного гнета стало разжигание религиозного фанатизма, гонения на мавров и евреев, насильственное насаждение христианства в колониях. К середине 16 в. страна уже переживала упадок. В 1580 г. Филипп II, навязав Португалии династическую унию, установил над ней господство Испании.

Годы испанского владычества — одна из наиболее трагических страниц португальской истории. Португалия, по существу, была увлечена в пропасть падением мировой империи Габсбургов. Бедственное положение страны усугубилось потерей основных колоний, захваченных вскоре Англией и Голландией. И хотя в 1640 г. в результате подъема национально-освободительного движения Португалия вновь обрела независимость, она не смогла уже подняться до уровня передовых европейских держав.

Стремительный и кратковременный подъем Португалии, который охватывает приблизительно одно столетие (от середины 15 в. до середины 16 в.), составляет Эпоху португальского Возрождения. Данный период обычно справедливо называют культурой времени «великих морских открытий». В поэзии, особенно в творчестве великого португальского поэта Луиса Камоинша (1524—1580), в

живописи и архитектуре ярко отразился дух этой героической эпохи, насыщенной новыми, необычными впечатлениями.

В эпоху Возрождения Португалия не создала произведений мирового значения, за исключением одного — великолепного «Алтаря св. Винсента» работы живописца 15 в. Нунью Гонсалвиша.

Перед исследователями португальской живописи, памятники которой почти не сохранились и насчитываются буквально единицами, встают огромные сложности. Так, на протяжении ряда столетий упоминания о Гонсалвише как о знаменитом португальском художнике и придворном живописце короля Аффонсу V встречались лишь в некоторых исторических документах. Только в начале 20 в. благодаря длительным исследованиям имя Гонсалвиша вошло в историю мирового искусства. Было установлено время его творческой деятельности между 1450—1472 гг. и датировка алтаря 1465—1467 гг. Насколько позволяют судить данные современной науки, Гонсалвиш не имел предшественников в португальской живописи.

До сих пор остается загадкой, как на почве Португалии, в которой, по существу, не было значительных живописных традиций, мог развиться художник такого масштаба. Возможно, Гонсалвиш был непосредственно знаком с творчеством Яна ван Эйка, в 1428 —1429 гг. посетившего Португалию. Однако при всем этом искусство португальского мастера несет в себе черты глубокой оригинальности.

«Алтарь св. Винсента» (Лиссабон, Музей), написанный темперой и маслом,— Это огромый полиптих, состоящий из шести частей: двух центральных панно (2,20 X 1,28 м) и четырех створок (2,20 X 0,64 м).

Алтарный образ изображает членов королевского дома и представителей португальского общества — рыцарей, духовенство, рыбаков, монахов, мореплавателей, которые поклоняются св. Винсенту — покровителю Португалии и города Лиссабона. Ощущение торжественной приподнятости и

вместе с тем простоты и сурового реализма с особенной силой воплощено в человеческих образах, которым художник уделяет основное внимание. Гонсалвиш создает превосходные выразительные портреты современников. Среди них — изображения короля Аффонсу V, юного инфанта, будущего короля Жуана II, одного из вдохновителей колониальной экспансии и известного ученого принца Генриха-Мореплавателя, архиепископа Лиссабона и многих других. В свите короля Гонсалвиш запечатлел и самого себя. При всей индивидуальности облика эти люди с резкими чертами лиц, словно опаленных дыханием сурового времени, отмечены духовным родством. Их образы, рожденные новой исторической действительностью в странах Пиренейского полуострова, воплощают определенный тип человека этой эпохи, полного уверенности в своих силах, волевого и целеустремленного, внешне сдержанного, но полного внутреннего напряжения.



илл.390 Нунью Гонсалвиш. Алтарь св. Винсента. Центральная часть. 1465-1467 гг. Лиссабон, Музей.



илл.391 Нунью Гонсалвиш. Алтарь св. Винсента. Фрагмент. См. илл. 390.

По существу, Гонсалвиш решительно преобразует столь распространенный в живописи европейских стран мотив изображения святого с предстоящими. Представители мира земного и мира небесного не противопоставлены друг другу. Даже в изображении святого, дважды запечатленного в центральных панно, нет ни спиритуалистической отвлеченности, ни идеализации. Это живой, вполне реальный и вместе с тем возвышенный образ. Важно отметить, что окружающие святого люди наделены той же долей величия и обобщения. Замысел Гонсалвиша привлекает не только ярко выраженным светским характером. Можно утверждать, что художник создал здесь эпически торжественный, героический образ португальского общества эпохи подъема. Гонсалвиш воспевает свою родину — страну подвига и дерзновенных исканий, страну новых героев. О широте воззрений мастера свидетельствует тот факт, что он изобразил среди представителей португальского общества мавра и раввина с торой в руках.

Очень своеобразно изобразительное решение алтаря. Гонсалвиш располагает фигуры действующих лиц на гладком фоне, размещая их своеобразными рядами один над другим, как бы в трех условных планах. Четкое соответствие различных групп в каждой из частей алтаря выявляет продуманный математически точный замысел мастера, сумевшего слить все элементы в единый законченный образ. Соблюдая принцип симметричного созвучия композиции, Гонсалвиш оживляет построение тонко найденными нюансами в изображении поз, поворотов и жестов фигур. Однако ничто так не разнообразит композицию алтаря, как его живописное решение. В общей золотисто-коричневой тональности полиптиха горят пятна красного, белого и золота. Интенсивность красочных аккордов сверкающей парчи в облачении святого, белых и палевых риз монахов, малиновых и алых одежд знати оттеняют тускло-зеленые, глубокие

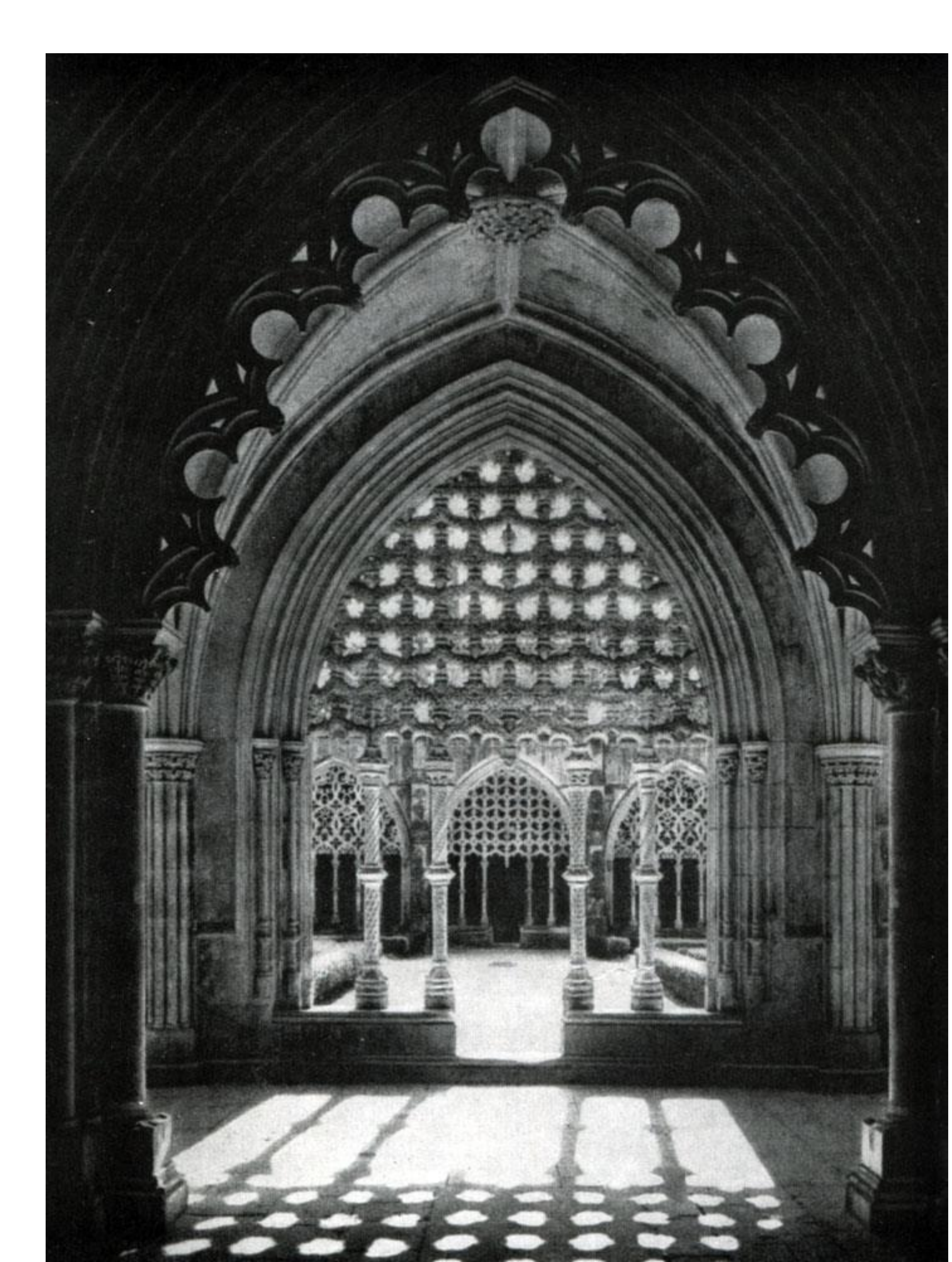
фиолетовые и густо-коричневые тона, а также отливающие стальным блеском черные доспехи воинов. Пластичность уверенного мазка, которая придает фигурам почти скульптурную осязательность, преобладание больших красочных плоскостей, отсутствие мелочной детализации — все это, сочетаемое со своеобразной «ковровой» композицией, сообщает произведению необычайно нарядный характер.

«Алтарь св. Винсента» Гонсалвиша принадлежит к одному из самых выдающихся памятников европейской живописи 15 в. Глубокое и смелое по идейному замыслу, это произведение несет в себе черты подлинной художественной зрелости. По самому типу алтарной композиции, по конкретности восприятия, по ощущению драгоценности сияющих, как самоцветы, красок и золотых узорчатых тканей оно напоминает алтарные образы нидерландских мастеров, в частности Яна ван Эйка. Однако по характеру концепции, по степени художественного обобщения, по исполненным силы и значительности человеческим образам Гонсалвиш оказался внутренне ближе к искусству итальянского кватроченто. Недаром художественное решение этой алтарной композиции по своему величию и мощи напоминает монументальную фреску.

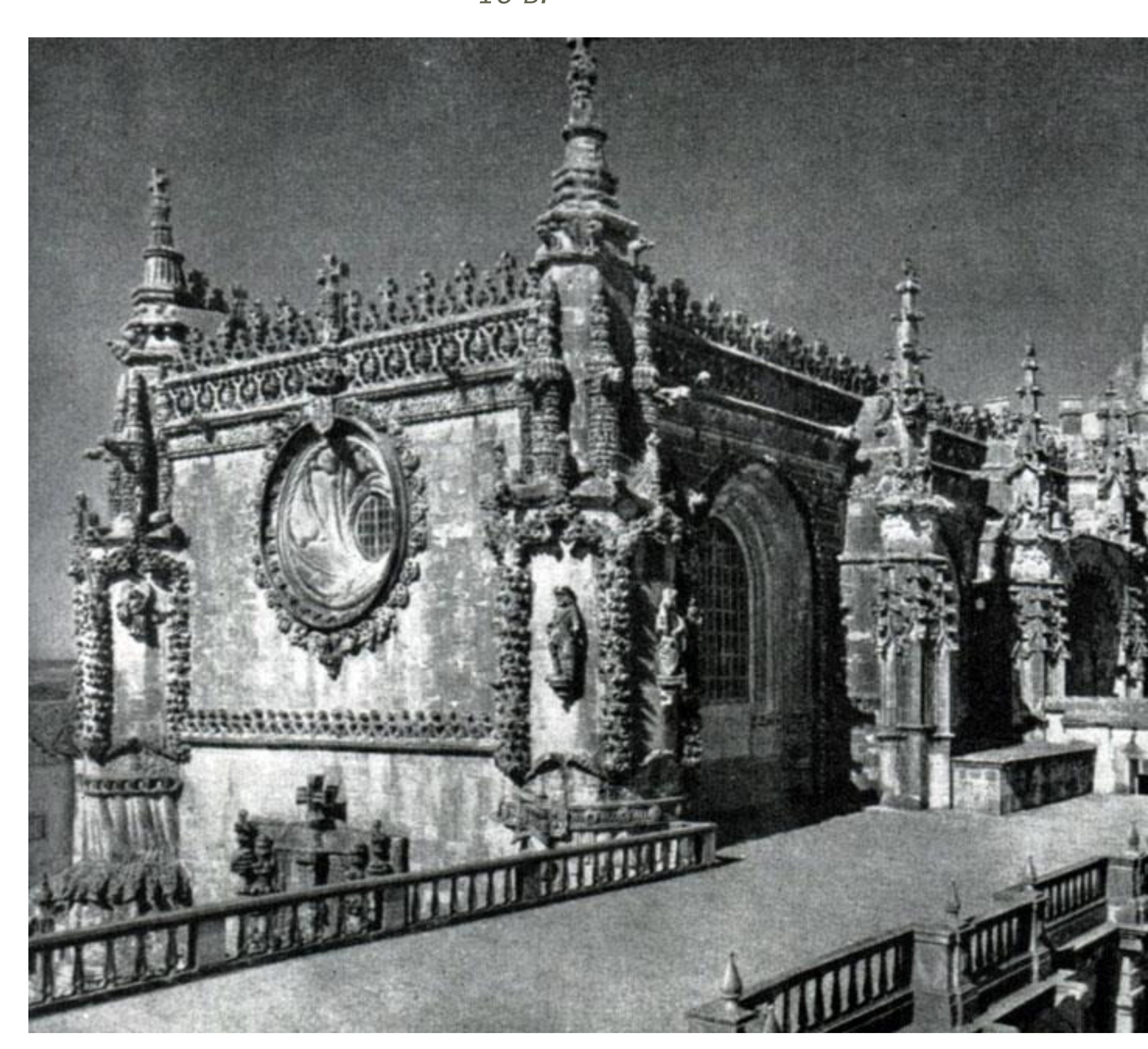
Единственным сохранившимся произведением Гонсалвиша, по существу, исчерпывается наше представление о португальском искусстве 15 в., в котором в этот период живопись была наиболее передовой областью. На новом этапе, в начале 16 столетия, когда португальская держава переживала наивысший расцвет, первое место заняла архитектура. Данный период обычно называют эпохой мануэлино по времени правления короля Мануэла Счастливого. Если в искусстве Гонсалвиша сильнее отразилась суровая героика тех лет, когда Португалия выходила на широкие океанские просторы, то в культуре мануэлино проявились новые тенденции. Несметные сокровища хлынули в страну. Лиссабон стал одним из самых богатых городов Европы. Великолепие этой многолюдной красивой столицы вызывало удивление иностранцев.

Эпоха высшего могущества Португалии вызвала интенсивное строительство. Стремление к преизбытку роскоши и вместе с тем к созданию фантастически причудливого образа, как бы навеянного впечатлениями европейца, впервые увидевшего новый мир и неизвестные страны, отличает португальскую архитектуру стиля мануэлино — одну из самых своеобразных страниц в истории национального искусства.

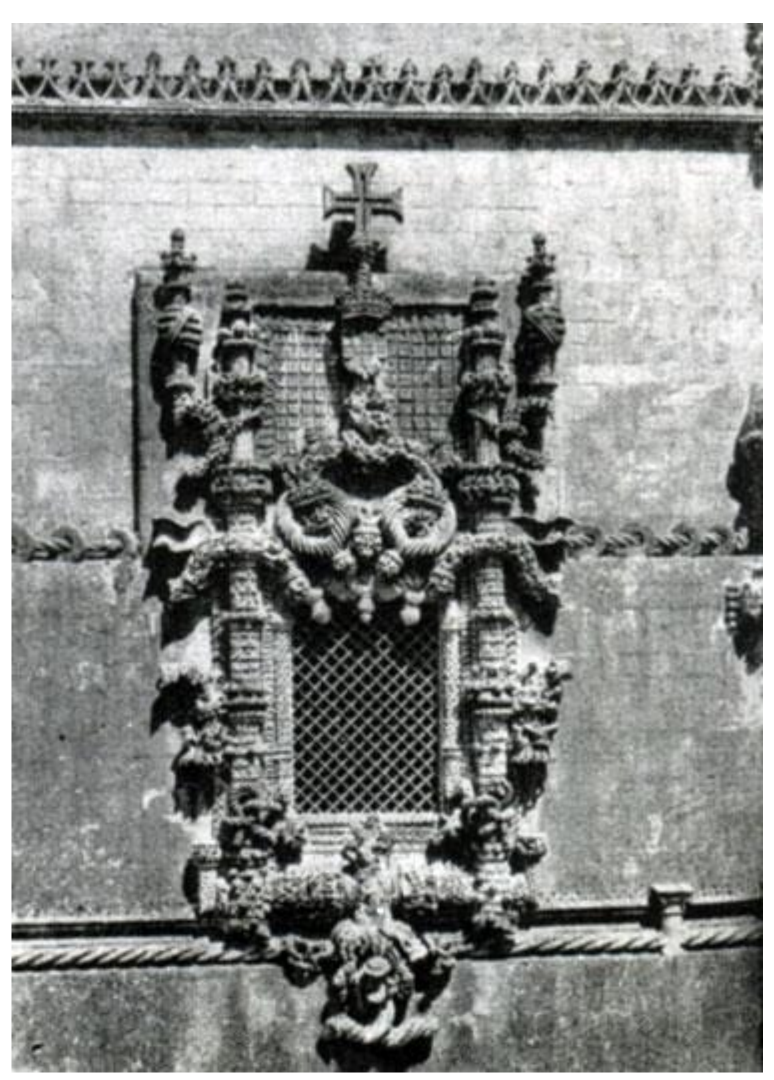
В архитектуре мануэлино сочетаются элементы готики, мавританского зодчества, отчасти Ренессанса и экзотические декоративные мотивы. Стиль этот во многом напоминает архитектуру испанского платереска, особенно его ранней стадии. Здесь основные новшества относятся также к решению внешнего облика здания. Как и в Испании, наследие мавританской культуры является тем главным носителем светского начала, к которому обратились зодчие в поисках нового образа. Вместе с тем в своеобразном налете ориентализма, присущем португальским постройкам, чувствуются далекие отзвуки архитектурных традиций таких стран Востока, как Индия. Сходно с платереском и плоскостное понимание стены, контрастирующей с насыщенными пятнами декора. Однако архитектура мануэлино более внушительна и монументальна, формы ее убранства в целом динамичнее и сочнее, чем в испанском «ювелирном» стиле. Как удачно заметил один исследователь, архитектурный узор проемов напоминает у испанцев плетения из кружев, у португальцев — из веревки. Но основное отличие — это необычный, фантастический как по общему впечатлению, так и по отдельным мотивам облик португальских зданий.



илл.386 Бойтак. Внутренний двор монастыря в Баталье. Начало 16 в.



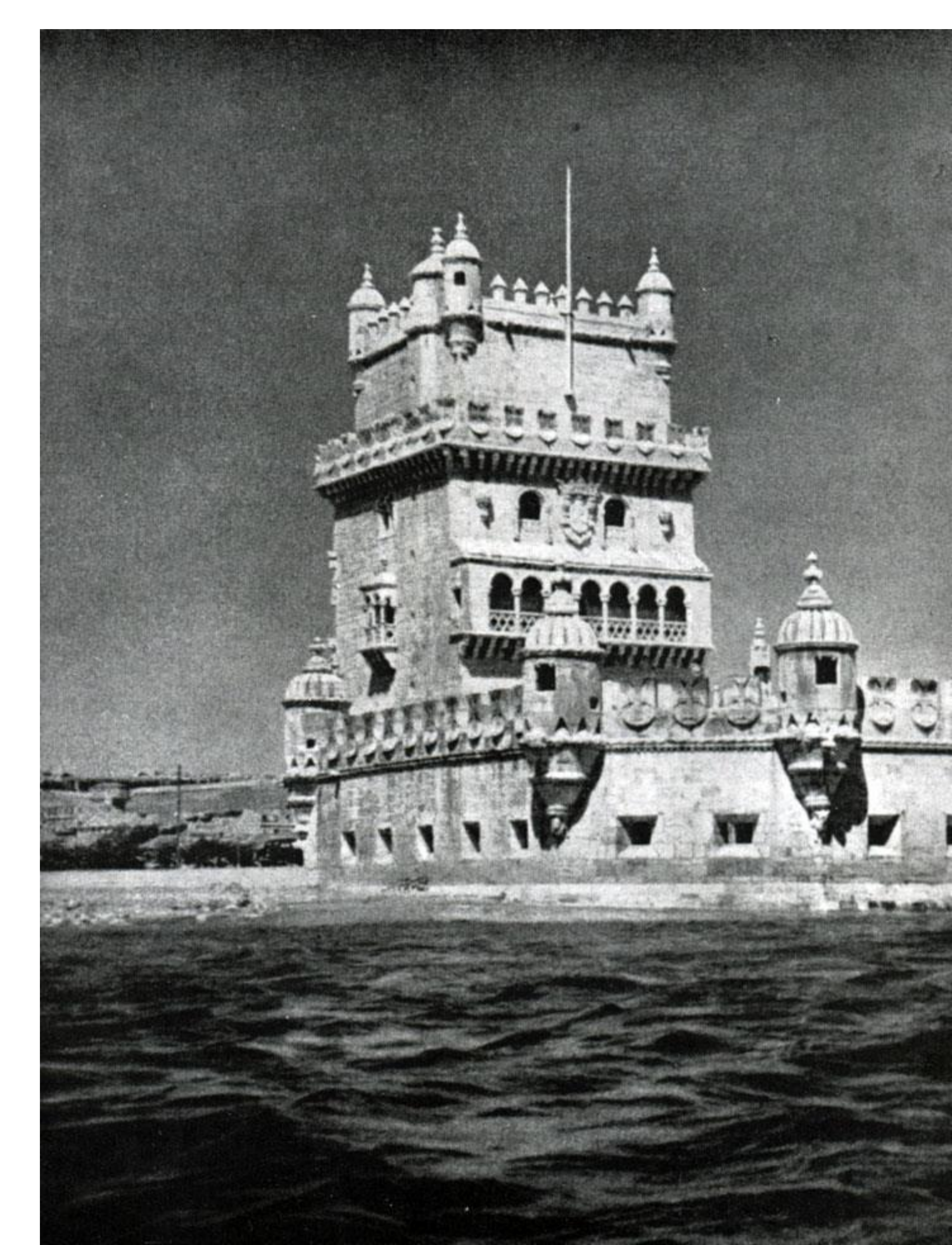
илл.387а Диогу ди Арруда. Монастырь св. Креста в Томаре. 1508-1531 гг.



илл.387б Диогу ди Арруда. Монастырь св. Креста в Томаре. Окно.

В начале 16 в. средневековые сооружения расширялись и украшались новыми пристройками. Архитектор Бойтак (ум. в 1510 г.) богато оформил внутренний двор средневекового монастыря в Баталье. В том же монастыре Бойтак и Матвиш Фернандиш (умер в 1515 г.) создали роскошную так называемую Незаконченную капеллу. В Томаре, в монастыре св. Креста, к романской ротонде тамплиеров зодчим Диогу ди Арруда, работавшим в 1508 —1531 гг., был пристроен новый неф — один из самых выразительных памятников мануэлино. Это двухэтажное здание с выступающими по углам северного фасада подобиями контрфорсов. Гладкая поверхность массивных стен оттеняет сложное убранство окон, ограды

кровли и боковых выступов. У основания контрфорсов каменная резьба в виде переплетающихся водорослей переходит как бы в нагромождение кораллов, которые образуют выше прихотливый силуэт башенных завершений. Совершенно необычно оформление розы второго этажа северного фасада. В обрамлении круглого оконного проема изображено некое подобие раздуваемого ветром паруса, сдерживаемого перехватами морского каната. Еще более причудлив декор помещенного в центре нижнего этажа прямоугольного окна. Наросты кораллов, извивающиеся водоросли, орнамент из листьев пробкового дуба, якорные цепи, странные, трудно объяснимые формы, словно навеянные таинственным миром океана,— все это, перевязанное запутанными, взбухающими узлами каната, создает грубовато-сочное словно охваченное внутренним напряжением обрамление окна. Не считаясь с тектоникой здания, его пересекают горизонтальные тяги то в виде гладких, то с нанизанными на них поплавками мощных канатов.



илл.389 Франсишку ди Арруда. Башня Белем. 1515-1520 гг. Общий вид.

Наряду с расширением старых зданий в Португалии развернулось строительство церквей, монастырей и дворцов. Оборонительное назначение имела башня св. Винсента, или башня Белей (1515 —1520), расположенная в широком устье реки Тахо у впадения в океан. Ее создатель — брат Диогу, Франсишку ди Арруда (ум. в 1547 г.). Квадратная, по-романски мощная башня расположена на каменной платформе, передний край которой выдвинут в водное пространство. Типичное для архитектуры мануэлино впечатление массивности здания и вместе с тем прихотливости его общего силуэта присуще этой постройке, богато украшенной зубцами, дозорными башенками, окнами, балконами и открытой лоджией. Словно неприступный страж, высится башня у входа в португальскую столицу, рядами выставленных вперед щитов, которые образуют гербы церковного ордена на крепостных зубцах, защищая расположенный рядом монастырь Белей. И в то же время образ белокаменной причудливой башни, омываемой океанскими волнами, повосточному сказочен, полон особой морской романтики.



илл.388а Жуан ди Каштилью. Монастырь иеронимитов в Белеме. Внутренний двор. После 1517 г.

Монастырь иеронимитов в Белеме, усыпальница королей и героев Португалии — крупнейшая постройка начала 16 в. Сооружение его было начато в 1502 г. архитектором Бойтаком, а в 1517 г. продолжено талантливым зодчим Жуаном ди

Каштилью (умер в 1552 г.). В творчестве Каштилыо сильнее проявились элементы собственно ренессансной архитектуры, которые органически слились с элементами стиля мануэлино. Особенно интересен квадратный, со стороной в 50 м внутренний двор монастыря. Торжественный ритм охватывающей обширное пространство клуатра двухъярусной ренессансной аркады с ее богатейшей резьбой из бледно-золотистого камня, сочетание крупных и более мелких дробных форм, типичная для мануэлино сочность и пышность декора создают один из самых впечатляющих образов среди произведений архитектуры подобного типа на Пиренейском полуострове.

В новом стиле возводились в Португалии и гражданские сооружения. С середины 15 в. летней королевской резиденцией стал расположенный в скалистых горах дворец в Синтре. Ансамбль Синтры, называемый португальской Альгамброй, представляет собой живописное нагромождение различных построек, необычайный облик которого усиливают высокие конусообразные вытяжные трубы дворцовых кухонь. Фантастический, нарядный характер дворцу в Синтре сообщают пристройки Эпохи мануэлино, а также обильно украсившие его интерьеры поливные изразцы (азулежо), производство которых, заимствованное у мавров, широко развилось в Португалии.

К середине 16 столетия национальный стиль мануэлино был вытеснен итальянизирующим направлением, представителем которого был португальский зодчий Диогу ди Торралва (1500—1566). Однако произведения собственно ренессансных форм не отличались в португальской архитектуре ни особой самостоятельностью, ни высоким художественным совершенством. Печатью провинциализма и подражательности отмечена сооруженная Диогу ди Торралва церковь Милосердия в Эворе (1530—1537). Большей зрелостью обладает другая постройка мастера—внутренний двор монастыря св. Креста в Томаре (1562).

Португальская скульптура первой половины 16 в. в основном имела декоративное назначение и была подчинена архитектуре, особенно в постройках мануэлино. И здесь ренессансные мотивы постепенно становились ведущими. Главными проводниками традиций Возрождения в скульптуре были работавшие в этот период в Португалии французские мастера. Их произведения свидетельствуют о том, насколько сильно под воздействием местной художественной среды изменялись на почве Португалии традиции французской пластики.



илл.388б Никола Шантерен. Кафедра церкви св. Креста в Коимбре. Камень. 1-я половина 16 в.

Самый значительный из мастеров — Никола Шантерен (приехал в Португалию в 1517 г., умер в 1551 г.) первоначально работал вместе с Жуаном ди Каштилыо над созданием монастыря в Белеме. Затем деятельность скульптора протекала в Коимбре, где в церкви св. Креста сохранилось одно из лучших его произведений— резная каменная кафедра. По гармоничным пропорциям, по ясной композиции — это прекрасный памятник ренессансной скульптуры, в котором чувствуется французское происхождение его автора. Но в кафедре Шантерена ярко проявились и португальские художественные традиции. Насыщенное пышным убранством, в котором сочетаются изображения путти и фантастического дракона, ренессансный орнамент и готические балдахины, это произведение отличается яркой темпераментностью художественного решения.

Впечатление еще большего напряжения и динамики производит выполненный Шантереном из алебастра, белого и черного мрамора алтарь 1522 г. в дворцовой капелле Синтры.

В начале 16 в. развивалась и португальская живопись. В этот период усилились торговые и культурные связи между Португалией и Нидерландами. Многие португальские живописцы учились в Антверпене и Брюгге. Приглашение к королевскому двору нидерландских художников, начало чему было положено уже упомянутой поездкой Яна ван Эйка в Португалию, стало своеобразной традицией. Все это способствовало тому, что португальские живописцы во второй половине 16 в. развивались под сильным воздействием нидерландских мастеров, не пережив, в противоположность испанцам, итальянизирующего этапа. Отсюда своеобразный оттенок архаичности, присущий португальской живописи 16 столетия, остающейся на раннеренессансной стадии, в то время как живопись других стран, в том числе Испании, вступает в более зрелую стадию развития.

Составить детальное представление о португальской живописи 16 столетия чрезвычайно трудно. Многие из

произведений либо не сохранились, либо еще недостаточно изучены. Особенно сложны вопросы их авторской атрибуции, что объясняется специфической для Португалии системой крупных государственных заказов, которые исполняли целые художественные коллективы, вследствие чего не всегда возможно определение индивидуальных особенностей отдельного мастера. Все же в истории португальской живописи второй половины 16 столетия довольно четко выделяются две ведущие школы — придворная школа Лиссабона и северная школа города Визеу.

К наиболее привлекательным созданиям лиссабонской школы принадлежит алтарный образ 1520 г., заказанный в связи с перенесением в Лиссабон мощей св. Ауты, которая, по преданию, была одной из дев, сопровождавших св. Урсулу в Рим и замученных гуннами (Лиссабон, Музей). Неизвестный художник, так называемый Мастер св. Ауты, с большой тщательностью запечатлел эпизоды христианской легенды в обстановке современной ему жизни португальской столицы. Святые мученицы в виде миловидных изящных придворных дам в роскошных златотканых туалетах изображены то на фоне величественной парусной флотилии, то на фоне причудливого портала лиссабонской церкви Богоматери, выполненного в формах мануэлино.

Несравнимо более правдивы и суровы произведения другого представителя лиссабонской школы— Криштована ди Фигейреду (работал в 1515—1540 гг.). «Положение во гроб» (1530; Лиссабон, Музей) Фигейреду, возможно, представлявшее собой центральную часть алтарного образа в церкви св. Креста в Коимбре, отличается уравновешенной композицией, портретной достоверностью персонажей, красивым живописным решением.

К школе города Визеу принадлежит художник Вашку Фернандиш (1480—1543), по-видимому, тот загадочный упоминаемый в исторических документах Великий Вашку (или Велашку), творческий облик которого долго оставался неясным для исследователей. К наиболее интересным его

работам относится «Св. Петр» (Визеу, Музей). Святой в парчовом широкими складками ниспадающем одеянии и золотой тиаре изображен восседающим на троне, украшенном ренессансными декоративными мотивами. По сторонам трона — открытые арки, в которых видны развертывающиеся вдали в пейзажном окружении эпизоды из жизни апостола. Умелое владение перспективой, свободная пространственность композиции, материальность форм сочетаются у Вашку Фернандиша с декоративной звучностью красок, выписанностью каждой детали. Строгое лицо св. Петра полно внутренней силы и сосредоточенной мысли.

Во второй половине 16 в., особенно в период испанского господства, португальское искусство вступило в период упадка. Филипп II насаждал в подвластной стране художественные вкусы империи Габсбургов. Руководителем архитектурных работ в Португалии был, например, назначен итальянский мастер, последователь Эрреры, Филиппе Терци, который построил в Лиссабоне церковь Сан Висенте ди Фора. Познакомившись с наследием Эрреры через вторые руки, португальские зодчие сумели создать всего лишь несколько подражательных сухих произведений.

В живописи второй половины 16 в. наиболее ценные произведения относятся к области портрета, что в известной мере стимулировалось знакомством португальских художников с творчеством Антониса Мора, работавшего в это время при португальском королевском дворе. Такие произведения, как «Портрет короля Себастьяна» Криштована ди Мораиша или «Портрет монахини» неизвестного мастера (оба в Музее Лиссабона), близки работам испанского портретиста Алонсо Санчеса Коэльо (португальца по происхождению) и его учеников.

Длительный застой португальской художественной культуры продолжался вплоть до начала 19 столетия.

Искусство Англии

А. Венедиктов (архитектура)

М. Орлова (изобразительное искусство)

Эпоха Возрождения в Англии приходится на 16 столетие и лишь отчасти захватывает конец 15 и начало 17 века.

Развитие английской культуры в этот период очень неравномерно в отдельных ее областях. Оно ознаменовано явлениями мирового значения в философии и драматургии. Медленное поначалу проникновение в зодчество эстетических принципов Ренессанса завершилось в первые десятилетия 17 в. их полным торжеством в творчестве Иниго Джонса, оказавшего большое влияние на все последующее развитие английской архитектуры. Роль изобразительного искусства в английском Возрождении очень скромна; но, обращаясь к тому единственному роду живописи, который получил распространение в Англии в 16 в.,— к портрету, можно и здесь проследить проявление новых, прогрессивных черт.

Еще с конца 15 столетия в Англии началось быстрое развитие капиталистических отношений; при этом промышленность, главным образом сукноделие, перемещалась в деревню. Часть дворянства занялась производством на рынок продуктов сельского хозяйства и прежде всего шерсти, спрос на которую возрастал. Все это вызвало расширение практики «огораживания», то есть захвата лордами и баронами крестьянских наделов под пастбища для овец; крестьян насильственно сгоняли с земли. Капиталистические отношения развивались л Англии одновременно и в промышленности и в сельском хозяйстве. К концу 15 в. стал укрепляться английский абсолютизм, которому после войн Алой и Белой розы удалось покончить с феодальной смутей. Укрепление абсолютизма отвечало потребностям развития английской промышленности, торговли, мореплавания, то есть интересам буржуазии и «нового дворянства» — так назывались дворяне, переходившие к капиталистическим способам ведения хозяйства, и капиталисты, скупавшие с той же целью земли. С этими классами королевская власть

вынуждена была постоянно считаться, даже в 16 столетии, когда она была наиболее могущественной.

Положение Англии в плане международном особенно упрочилось после ее победы над Испанией и гибели испанской «Великой Армады» (1588). На рубеже 17 в. Англия начинает захват колоний в Северной Америке и Африке.

Однако оборотной стороной успехов развития капиталистических отношений в Англии было разорение и обнищание тысяч ремесленников и крестьян, суровые законы против массы неимущих, подвергшихся чудовищной по своим размерам и жестокости экспроприации, наконец, крупные народные волнения (восстание Роберта Кета в 1549 г.).

Первоначальное накопление происходило здесь исключительно интенсивно и бурно, и нигде этот процесс не нес таких страданий народу, как в Англии. Этим объясняется быстрое крушение в Англии 16 в. средневековой системы взглядов и распространение гуманистических воззрений, а также тот важный факт, что воззрения эти обрели у ряда деятелей английской культуры ярко демократическую окраску. Англия 16 в. была родиной не только выдающегося философа-материалиста Фрэнсиса Бэкона, но и первого представителя утопического социализма Томаса Мора, который откликнулся на бедствия народных масс, подняв свой голос против того, чтобы «овцы пожирали людей», и призывал отказаться от частной собственности как от величайшего зла.

16 столетие явилось важнейшим этапом формирования английской нации, английской культуры. Среди всех искусств театр, выросший из средневековых народных зрелищ, сохранил в наибольшей степени и еще более упрочил непосредственную связь с народным зрителем, приобретя огромное общественное значение. В конце 16 — начале 17 в. именно в театре и в драматургии целая плеяда деятелей— К. Марло, Р. Грин, Т. Гейвуд, Бен Джонсон — представляли с разной степенью последовательности демократическое направление английского гуманизма.

Вершиной передовой английской драматургии явилось творчество Шекспира. Страстное утверждение силы разума, свободного человеческого чувства, красоты всего истинно человеческого в человеке соединялось у Шекспира со столь же страстным отрицанием мрачного наследия средневековья — гнета предрассудков, тирании ничтожных властителей, бессмысленности кровавых междоусобиц. Но его драматизированные исторические хроники, представляющие собой широкие исторические полотна, его трагедии «Король Лир», «Гамлет», «Тимон Афинский» одновременно свидетельствуют о том, что он видел уродливые стороны и в том общественном порядке, который утверждался на его глазах, видел разлагающую власть денег, неизбежные последствия их господства— продажность всех добродетелей и самого закона, торжество циничного авантюризма. Великий жизнелюбец, Шекспир не утратил веру в будущее; он показал, что симпатии простого народа на стороне тех, кто борется со злом, и в этом — залог торжества правды и красоты на земле.

В противоположность драматургии и театру связи изобразительного искусства и зодчества с общественным бытом, с народным зрителем в 16 в. не упрочиваются, а ослабевают.

Еще в средневековом культовом английском искусстве началось накопление новых, реалистических элементов; но разрыв со средневековой традицией в пластических искусствах произошел в Англии еще до того, как сами эти искусства созрели для такой художественной революции. Разрыв этот был ускорен ожесточенными феодальными войнами предшествующей поры и иконоборческими движениями. Сыграли тут свою роль и особенности английской реформации. Реформация в Англии была проведена «сверху», Генрихом VIII, в 1534 г., когда было провозглашено создание независимой от римского папы, подчиненной одному королю англиканской церкви. Реформация сопровождалась разделом церковных угодий и уничтожением католических монастырей, рассеянных по всей стране центров средневековой художественной культуры, крупных школ-мастерских.

Подорвав, в общем, авторитет церкви, реформация облегчила тем самым развитие светского начала в английской культуре. Но архитектура и живопись не были вполне подготовлены к этому. Зодчие и живописцы не сумели переосмыслить и развить монументальные качества средневекового искусства и в значительной мере утратили их: поздние готические постройки отличались камерностью и изысканностью; в живописи традиция стенной росписи, например, была совершенно забыта в 16 в. В архитектуре и живописи этого столетия светское начало выступало еще порой в старомодных, средневековых одеждах, а проникало оно в эти искусства легче всего в среде придворной и аристократической, о чем свидетельствует архитектура жилых строений, возводимых для новой знати, живописный и миниатюрный портрет. Гуманистические идеи получили в пластических искусствах выражение более узкое, чем в литературе и драматургии. Все же накопление в 16 столетии определенного опыта в строительстве замков и городских домов, в украшении быта имело большое значение для выработки стиля английской архитектуры и прикладного искусства нового времени. Точно так же накопление национально своеобразных и реалистических черт в портрете и портретной миниатюре 16 в. не прошло бесследно для последующего развития английской живописи.

* * *

В английской архитектуре на протяжении 16 в. готическая традиция изживалась медленно и постепенно. Приглашенные Генрихом VIII итальянские мастера познакомили Англию с искусством Ренессанса. Немалую роль сыграли приемы и навыки французских и фламандских мастеров, переселившихся в Англию после Варфоломеевской ночи и победы католической реакции в Южных Нидерландах. Но знакомство английских строителей с элементами ордерной системы было неглубоким и случайным; новые мотивы применялись главным образом для внешней декоративной отделки. Лишь к концу века смешение готических и ренессансных элементов преобразилось в наиболее

значительных памятниках архитектуры того времени в органический синтез. «Тюдоровский хаос стилей», названный так по имени правившей династии, кристаллизуется в национальную архитектуру, своеобразные черты которой резко отличают ее от архитектуры других европейских стран.

Важнейшие политические и экономические процессы, протекавшие в Англии во второй половине 16 в., нашли отражение и в области архитектуры. После конфискации церковных и монастырских владений на новых землях началось большое строительство. Замки нового типа возводила и придворная знать и новая аристократия, а богатеющая буржуазия строила себе городские дома. В то же время надолго прекратилось культовое строительство, почти не создавались гражданские общественные сооружения — расширялись лишь университетские ансамбли в Оксфорде и Кембридже.

Ведущим типом в английской архитектуре до начала 17 в. оставался загородный замок, где особенно ярко проявился характерный для Англии культ дома и домашнего уюта (в Англии не только дворцы и замки, но подчас и скромные жилые дома имеют собственные имена).

Из укрепленного сооружения замок становится мирным помещичьим домом. Замкнутый прежде со всех сторон двор теперь, раскрываясь, превращается в курдонер (открытый парадный двор); не строят больше ни стен с зубцами, ни угловых башен. В качестве новой черты следует отметить стремление к симметрии. Асимметричные планы средневековых замков сменились в новых замках планами в виде больших букв Е и П; главный вход со стороны курдонера, покрытого зеленым газоном, отмечается обычно декоративным порталом. Узкий входной коридор с одной стороны сообщается со служебными помещениями, с другой стороны отделяется деревянной резной перегородкой от холла. Большой холл остается одной из главных частей английского дома, но из жилого помещения он превращается в парадную приемную. В самом холле или около него находится ведущая наверх

главная лестница (обычно деревянная). Во втором этаже вдоль всего заднего фасада располагается длинная галлерея для приемов и празднеств, украшенная картинами и портретами предков. Эти основные части английского помещичьего дома окружаются большим числом жилых комнат и служебных помещений для членов семьи, гостей и огромного штата слуг.

Главное украшение всех больших комнат — каменные камины нидерландского типа, обрамленные колоннами или пилястрами, с фамильным гербом на аттике. Стены покрываются дубовыми панелями. Наряду с применением восходящих к готике открытых стропил в перекрытиях холла появляются лепные потолки, либо изображающие готическую конструкцию с веерными сводами и гирьками, либо расчлененные на плоские поля дубовыми резными балками.

В холодной туманной Англии кроме хорошего отопления, которое обеспечивалось каминами, необходимо было и хорошее освещение. Этим объясняется применение больших окон и проходящих по всей высоте фасада эркеров — ими в значительной степени определялся внешний облик зданий. Другая черта, характерная для замка нового типа,— его силуэт с многочисленными высокими трубами (как во французских замках) и крутыми фронтонами криволинейных или ступенчатых очертаний (как в нидерландской архитектуре). Вместо стен и рвов замок окружался садами регулярного типа со сложными геометрическими узорами из цветников и подстриженных буксовых изгородей.

Так выглядит выстроенный в 1605—1612 гг. Хэтфилд-хауз (архитектор Роберт Лайминг) с нарядным южным фасадом — здесь арки первого этажа и прямоугольные окна расчлененного пилястрами и завершенного ажурной балюстрадой второго этажа обнаруживают воздействие раннего французского Ренессанса. Трехэтажная башня центрального входа, где над дорическими колоннами расположены ионические, а еще выше — коринфские,

свидетельствует о знакомстве строителей с элементами ордера.



илл.393а Роберт Лайминг. Хэтфилд-хауз в Хертфордшире. 1605-1612 гг. Южный фасад.

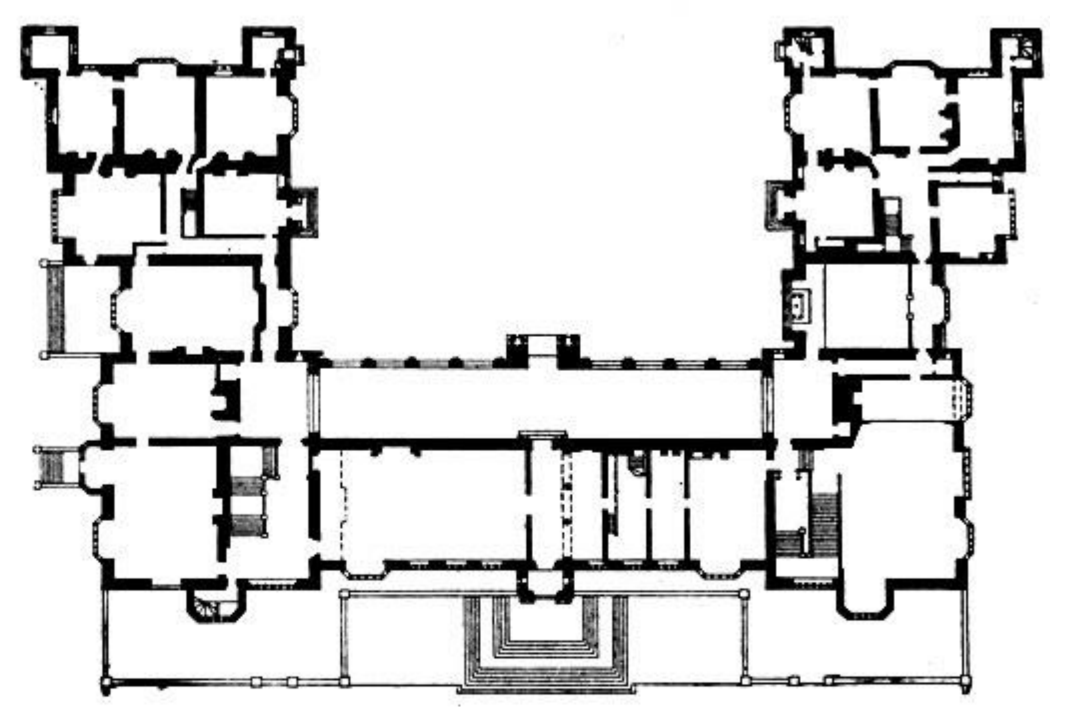
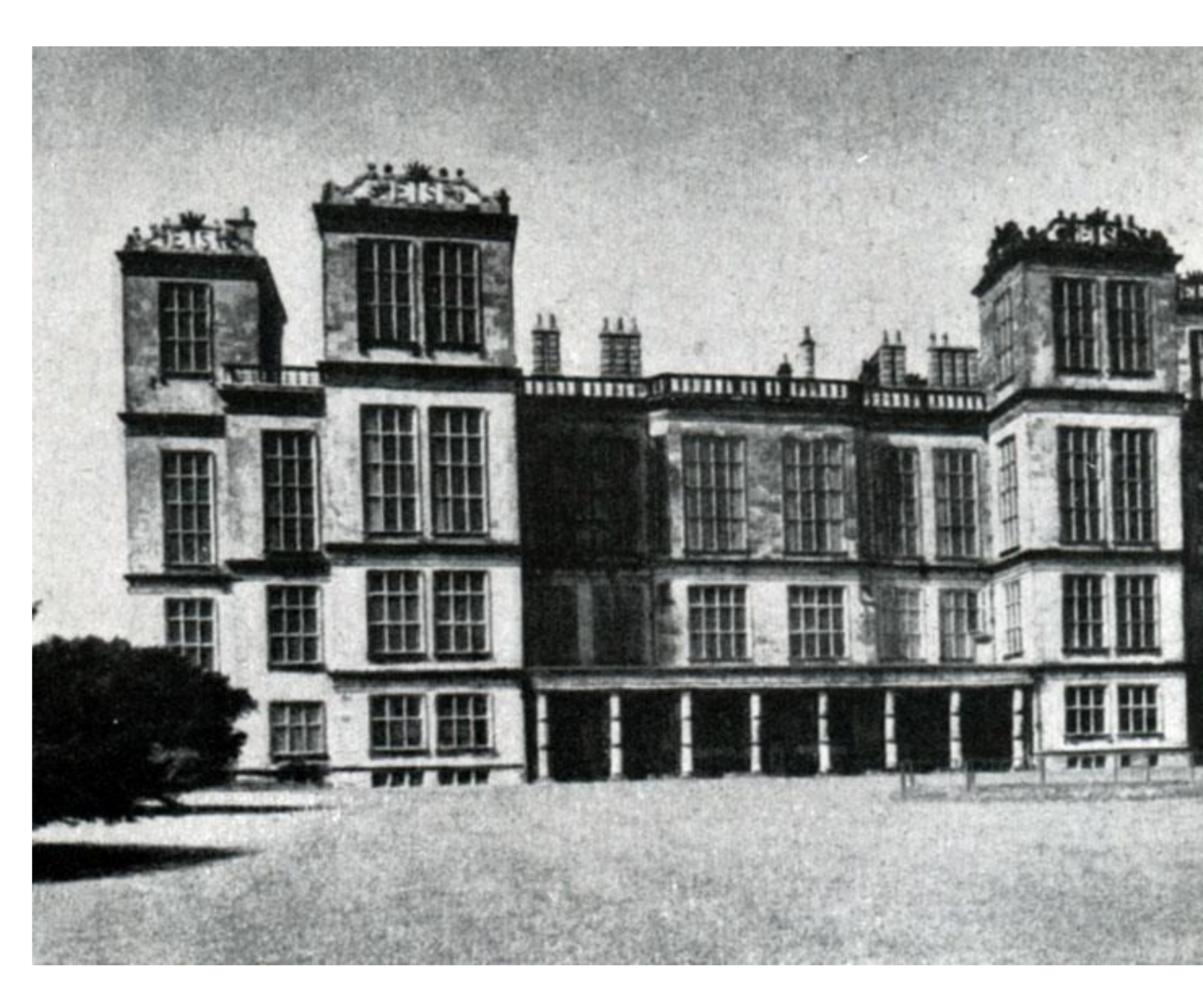


рис.стр.487 Роберт Лайминг. Хэтфилд-хауз в Хертфордшире. 1605-1612 гг. План.



илл.393б Хардвик-холл 1597 гг. в Дербишире. 1590.

В замке Холланд-хауз того же времени преобладают нидерландские черты — большие Эркеры, высокие щипцовые фронтоны. Точно так же и в других английских поместьях в зависимости от происхождения зодчих, работавших на строительстве с местными мастерами, проявляются ренессансные черты, восходящие к традициям тех или иных континентальных государств, где в это время завершавшая свое развитие архитектура Возрождения вытеснялась уже стилем барокко.

Дома зажиточных фермеров и горожан дольше сохраняют свой средневековый облик, однако к концу 16 в. новые веяния сказываются и в них; ренессансная орнаментика сменяет готическую. Особенно интересны фахверковые дома этого времени с деревянной резьбой и штукатурной отделкой, украшенной богатым рельефным орнаментом, сохранившиеся в шекспировском городе Стрэтфорде и других старых городах Англии.



илл.394 Томас Холт. Бодлеянская библиотека в Оксфорде. 1613-1618 гг. Центральная часть фасада.

В университетских городах Оксфорде и Кембридже интерес к античности отражается в новых пристройках к старым готическим колледжам. Так, башнеобразный вход в оксфордскую Бодлеянскую библиотеку, на котором друг над другом расположены все пять ордеров Виньолы, свидетельствует о несколько наивном еще понимании ордерной системы (архитектор Томас Холт, 1613—1618).

Из профессиональных архитекторов кроме Холта, работавшего в Оксфорде, можно назвать лишь Джона Торпа, которому до недавнего времени без достаточных оснований приписывалось кроме упомянутого выше замка Холланд-хауз большое число других елизаветинских замков (на основании сохранившихся подписных рисунков, которые, как выяснилось впоследствии, были не проектами, а изображениями зданий, построенных другими мастерами).

В связи с проникновением гуманизма во все области культуры в Англии вырабатывается новый тип архитектора — ученого и художника с энциклопедическим образованием; примером может служить крупнейший английский архитектор Иниго Джонс, известный, кроме того, как живописец и театральный деятель.

Иниго Джонс (1573—1652) был сыном небогатого лондонского суконщика. Ему удалось совершить две длительные поездки по Италии, где он стал горячим поклонником искусства Палладио. По возвращении в 1604 г. из первого итальянского путешествия он начал свою художественную деятельность в театре, где вместе с драматургом Беном Джонсоном ставил придворные спектакли (так называемые «маски»). В этих постановках Джонсу, который по праву считается реорганизатором английского театра и создателем основ современного театрального спектакля в Англии, принадлежал кроме декораций и костюмов иногда и весь художественный замысел. После

второй поездки за границу, откуда Джонс вернулся в начале 1615 г., он обратился целиком к архитектуре.

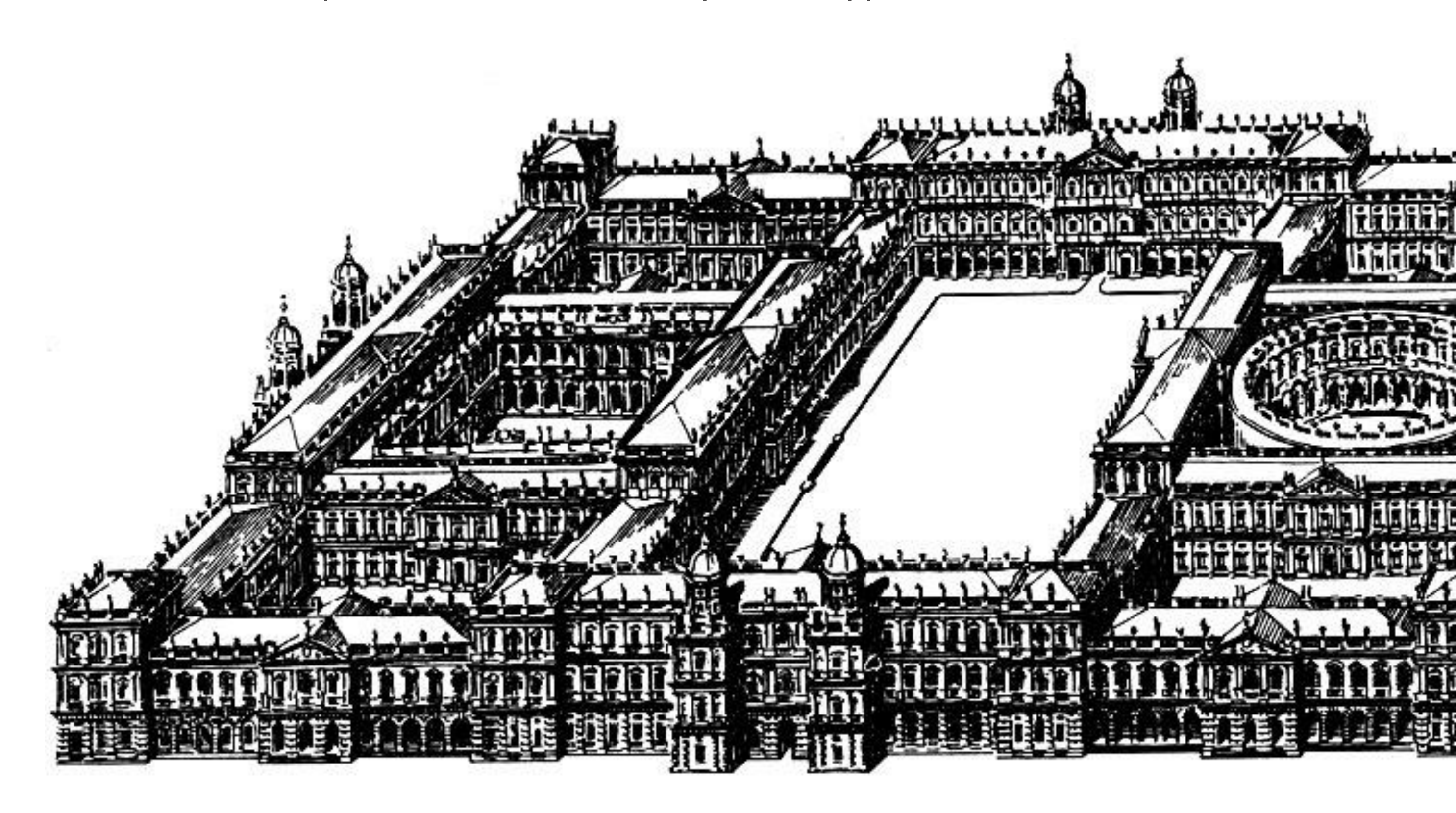
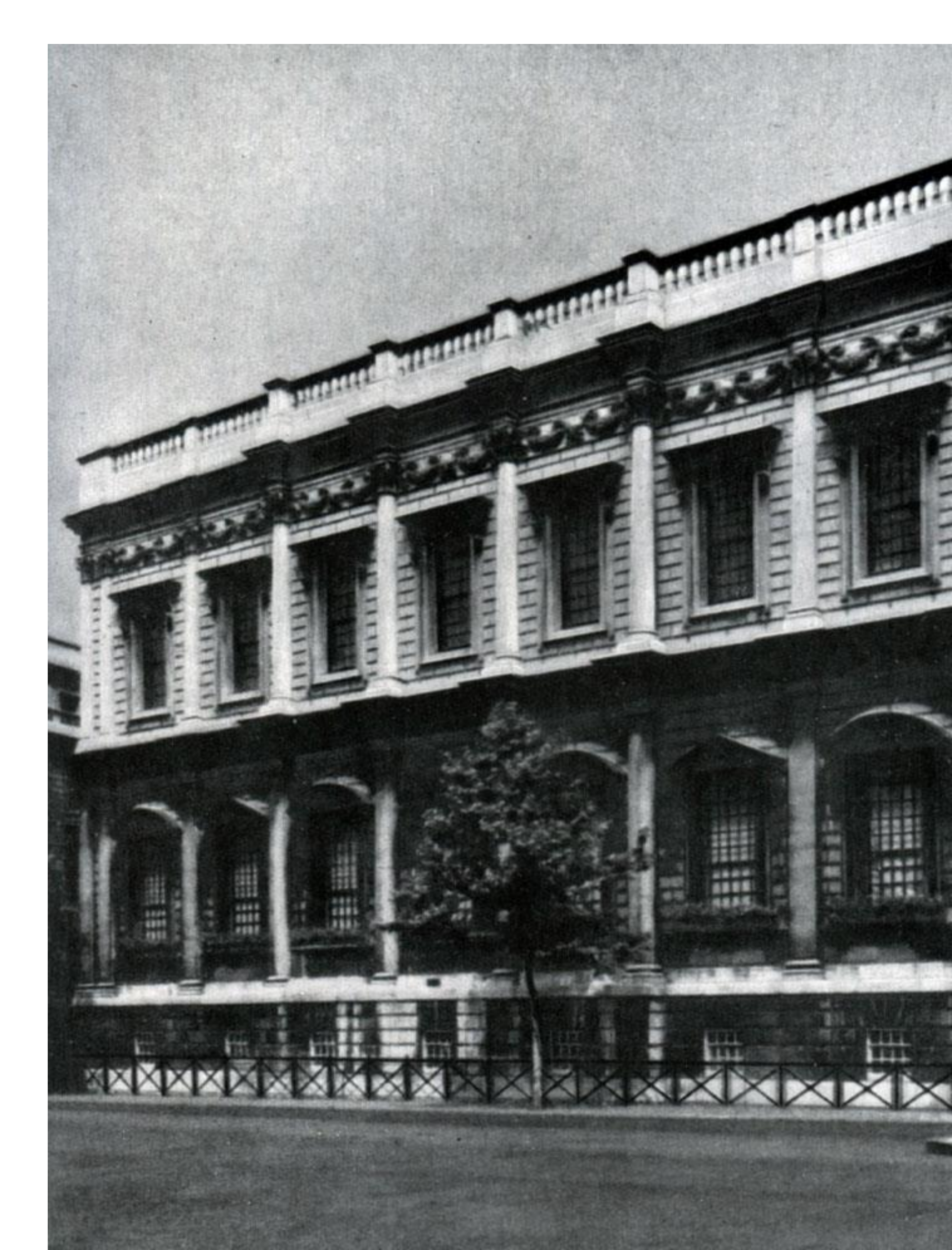


рис.стр.489 Иниго Джонс. Дворец Уайтхолл в Лондоне. Проект. До 1619 г.

Крупнейшая архитектурная работа Иниго Джонса — дворец Уайтхолл в Лондоне — не была осуществлена. Начавшаяся в 1640 г. английская буржуазная революция помешала строительству дворца, который должен был соперничать с Лувром и с Эскориалом. Под это грандиозное сооружение была отведена площадь около двадцати гектаров между Темзой и Сент-Джеймским парком. По сохранившемуся проекту гигантское каре дворца включало семь внутренних дворов; по обе стороны большого прямоугольного двора расположено по три двора меньших размеров (один из них круглый). Все четыре фасада, средние трехэтажные части которых возвышались над боковыми двухэтажными частями, были отмечены квадратными башнями по углам и более высокими парными башенками в центре. Особенно великолепен круглый двор с двухъярусными арками и статуями.



илл.395 Иниго Джонс. Банкеттинг-хауз в Лондоне. 1619-1622 гг. Фасад.

Из всего этого замысла была осуществлена лишь небольшая часть. Однако и этот фрагмент, известный под названием Банкеттинг-хауз (Дом для банкетов, 1619—1622), вполне характеризует творчество Иниго Джонса. Расположенный теперь среди самых разнохарактерных построек, Банкеттинг-хауз воспринимается как вполне законченное здание. Внутри — это большой зал с галлереей, которая проходит на высоте междуэтажного карниза главного фасада. Этот фасад состоит из цоколя и двух этажей, завершенных балюстрадой. Мощность стены подчеркивается рустовкой обоих этажей, монолитным цоколем и выступающей средней частью с тремя окнами, где членящие оба этажа пилястры превращаются в полуколонны; углы здания укреплены парными пилястрами. После того как архитектор убрал фронтон с гербом над средним ризалитом и скульптурные фигуры с оконных фронтончиков, как это предполагалось в первом варианте проекта, оставив украшением фасада только лепные гирлянды с масками между капителями верхнего этажа, здание выиграло в строгости и в благородстве.

Еще более лаконичен, но не менее выразителен архитектурный язык другого бесспорного произведения Иниго Джонса, известного под названием Куинс-хауз (Дом королевы) в Гринвиче (закончен в 1635 г.). Двухэтажный фасад с прямоугольными окнами завершен здесь балюстрадой, так же как и в Банкеттинг-хауз, но цоколь отсутствует, верхний этаж не рустованный, а гладкий, оконные проемы нижнего этажа лишены наличников и отмечены лишь замковыми камнями из трех клиньев. В то время как в Банкеттинг-хауз ордером расчленены оба Этажа, в Гринвиче шесть ионических колонн лоджии верхнего этажа энергично выделяют только среднюю часть безордерного фасада.

В Италии Иниго Джонс наблюдал и изучал разные варианты фасадов небольших городских дворцов, созданных его

духовным учителем Палладио, В двух вышеназванных постройках он дал вариации этой темы, обнаружив глубокое знакомство с ордером, пропорциями и композициями Палладио, а с другой стороны— свою творческую индивидуальность, композиционную изобретательность н виртуозное мастерство.

Те же черты сказались и в третьей работе Джонса — небольшой лондонской церкви св. Павла в Ковентгардене (Лондон, закончена в 1631 г.). Отдаленным прототипом Ковентгарденской церкви, первой английской церкви в классическом духе, был архаический греческий храм «в антах». Но английский архитектор снова истолковал по-своему традиционную фасадную композицию. Четыре опоры — две колонны тосканского ордера между двумя четырехгранными столбами — несут архитрав, сильно вынесенный карниз и фронтон с открытыми стропилами. Таков портик церкви, придающий монументальность небольшой постройке с ее предельно простыми формами.

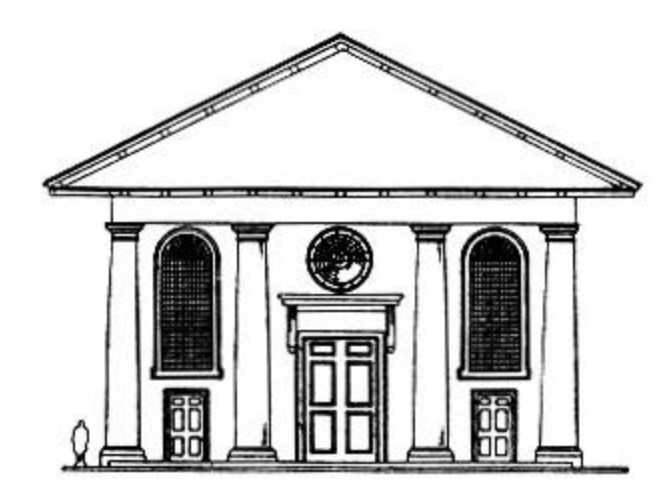


рис.стр.490-1 Иниго Джонс. Церковь св. Павла в Ковентгардене в Лондоне. Закончена в 1631 г. Восточный фасад.

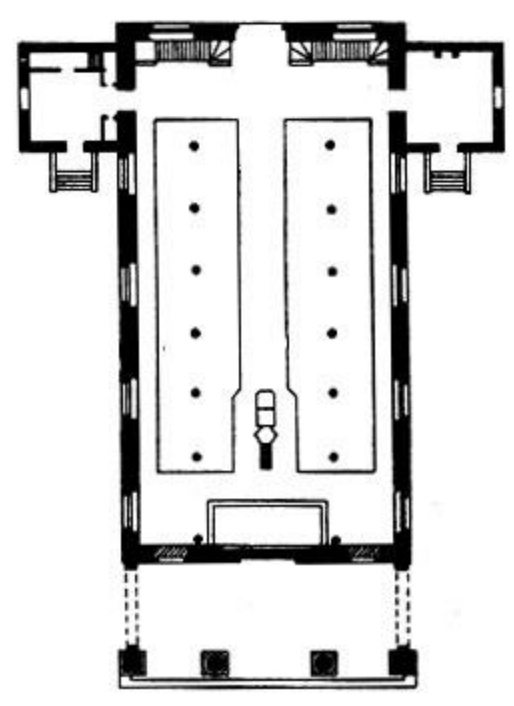
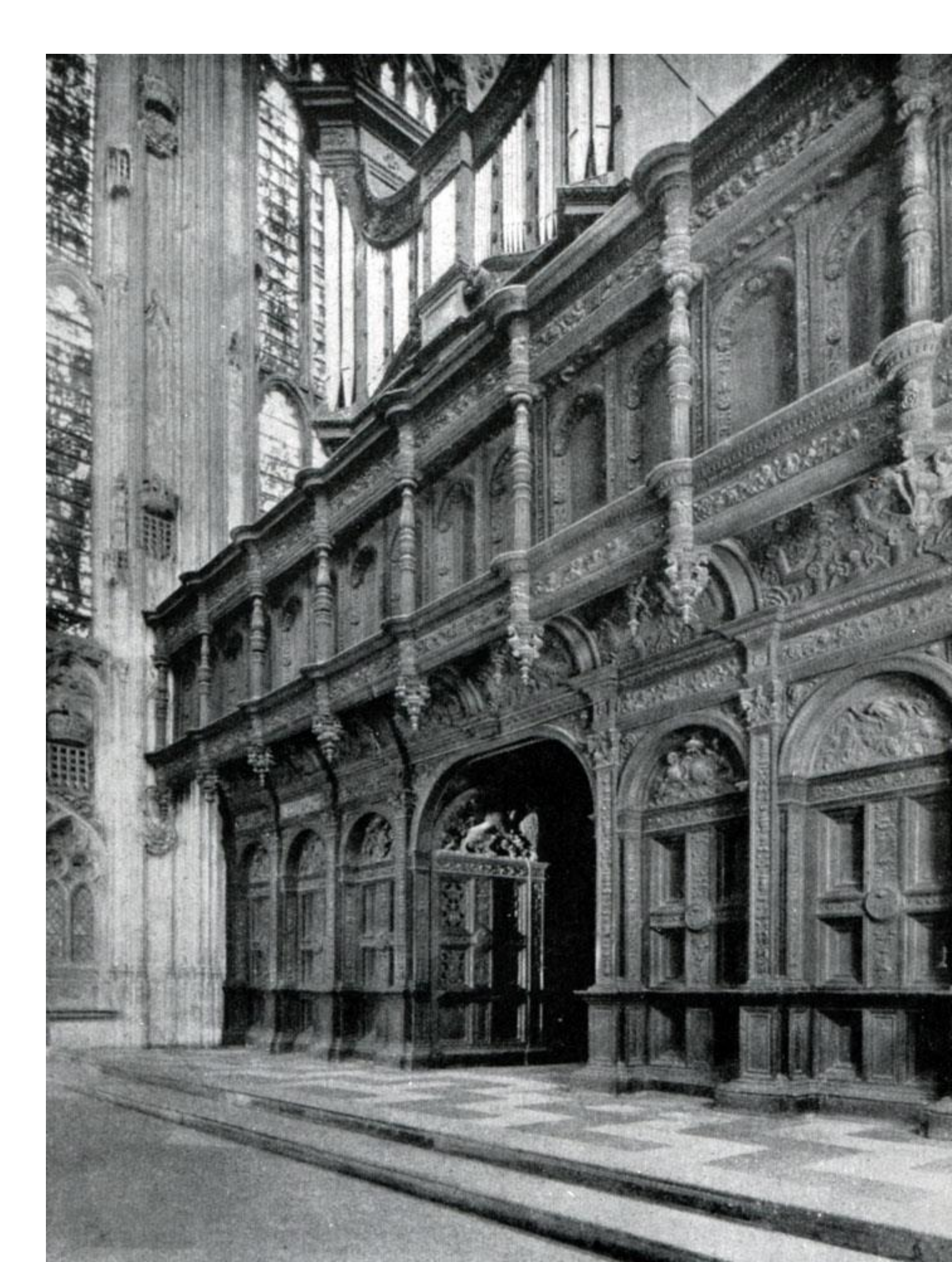


рис.стр.490-2 Иниго Джонс. Церковь св. Павла в Ковентгардене в Лондоне. Закончена в 1631 г. План.

Не ограничившись постройкой церкви, Иниго Джонс перепланировал всю Ковентгарденскую площадь и начал обстраивать ее аркадами, составляющими один большой ансамбль вместе с церковью. Незавершенный ансамбль после пожара и работ по перепланировке Лондона был уничтожен. Не удалось архитектору довести до конца и работы по перестройке старого готического собора св. Павла — впоследствии, при сооружении нового собора, старое здание было снесено вместе с пристроенным к нему Джонсом портиком.

Все крупные замыслы Иниго Джонса оставались неосуществленными, незавершенными или же были осуществлены и завершены после него другими, как, например, Гринвичский госпиталь (в проекте которого ему принадлежит несомненная доля). Более того — погибло большинство чертежей и рисунков архитектора. Но и на основании того, что сохранилось, можно говорить об огромном значении творчества Джонса для всей английской архитектуры. В его произведениях пути развития английской

художественной культуры сблизились с развитием искусства и архитектуры на континенте, в частности в Италии. Своеобразие творчества Джонса заключается в том, что наряду с элементами ренессансного зодчества в его работах, особенно более поздних (например, в Куинс-хауз) обнаруживаются признаки зарождающегося классицизма. За это говорит четкость их композиционного построения, особая ясность архитектурного языка, ровная гладь стен, подчерк нутая строгость и простота форм. Таким образом, завершая эпоху Возрождения в Англии, Джонс одновременно закладывает основы следующего этапа английского зодчества — классицизма, подъем которого наступил уже в послереволюционную эпоху. Иниго Джонс отличался основательным знанием итальянской культуры и памятников античности. Он глубоко впитал в себя приверженность к четкому геометризму планов, добивался стройности облика своих сооружений и соразмерности человеку каждого их элемента. Джонс умело и творчески использовал ордер в своих композициях. Его здания, очень сдержанные по своему наружному облику, отличались более щедрой внутренней отделкой сообразно английским вкусам и вниманию к уюту интерьера.



илл.392 Алтарная преграда капеллы Королевского колледжа в Кембридже. 1533-1535 гг.

Тесно связанным с архитектурой было английское прикладное искусство. Об этом могут свидетельствовать интерьеры культовых и светских построек. Так, например, капеллу Королевского колледжа в Кембридже украшает покрытая великолепной резьбой алтарная преграда (1533 — 1535), выполненная уже в ренессансных формах. Своеобразное сочетание некоторых традиционных приемов и мотивов с новыми особенностями встречается в произведениях художественных ремесел, в частности в предметах придворного быта. Начиная с изделий из серебра (богатая коллекция английского серебра конца 16 — начала 17 в. имеется в Советском Союзе, в Государственной Оружейной палате) и кончая украшениями королевских грамот, можно видеть характерную еще для средневекового английского искусства щедрость декорировки, мастерское подчинение изображения декбративным функциям и вместе с тем ясность, целесообразность композиции, нарастание реализма в самих изображениях. В торевтике характерными примерами могут служить кувшины, сосуды с ручками в виде змей и носиками в виде драконов мастера Роберта Брука или монограммиста W. I. (из Государственной Оружейной палаты в Москве), так называемый барс — скульптурное изображение геральдического зверя (из той же коллекции) — и многие другие произведения прикладного искусства этой эпохи.

* * *

В изобразительном искусстве Англии, как указывалось, ведущее положение занимал портрет. Портрет зародился еще в средневековом английском искусстве — в скульптурных надгробиях, в книжной миниатюре. Своеобразным реализмом отличались уже портретные изображения в манускриптах 14—15 вв. Из них особенно выделяются портреты в инициалах Бедфордовского псалтыря и часослова (ок. 1430 г.;

Британский музей), лишенные какой-либо трафаретности, с индивидуализированными чертами и разнообразием деталей.

Появление в Англии отмеченных реалистическими исканиями станковых живописных портретов относится к концу 15 в. Это портрет Генриха VII, основателя династии Тюдоров, и портрет его матери, Маргарет Бофор, в молодости (оба в Национальной портретной галлерее в Лондоне). Портрет Маргарет Бофор, перекликающийся отдельными своими особенностями с миниатюрой, очень интересен. В этом произведении сохранено многое от внешнего средневекового декорума — молитвенная поза, введение в композицию родового герба, так же как и плоскостная трактовка форм, но совершенно преодолены каноническая неподвижность и репрезентативность образа. В свободном наклоне головы, в экспрессии очерченного хрупким контуром задумчивого лица, не лишенного чувственной прелести, заметно стремление показать живые человеческие черты и порывы.

Портреты конца 15 в. могут служить опровержением распространенного мнения о том, что развитие английской портретной живописи началось лишь с прибытия в Англию Ганса Гольбейна Младшего. Напротив, сам факт приезда Гольбейна в первый раз в Лондон в 1527 г. в поисках заказов доказывает, что интерес к портрету в Англии уже тогда был достаточно велик. При этом первым, у кого встретил поддержку великий немецкий живописец, был Томас Мор; лишь позднее, во второй свой приезд в Лондон в 1531 г., Гольбейн сделался известным при дворе Генриха VIII.

У Гольбейна не было в Англии прямых учеников, но он оставил здесь великолепные реалистические портреты целого поколения, и пребывание его в этой стране не могло не отразиться на развитии ее искусства. Среди множества портретов, созданных в Англии в 16 в. английскими и приезжими мастерами, выделяются своим реалистическим характером те произведения, авторы которых развивают принципы Гольбейна. На одном из таких портретов сохранилась старая наклейка с латинской надписью: «Писал

Джон Беттс, англичанин». В этом портрете («Эдмунд Бате», 1545; Лондон, Национальная галлерея) сам тип изображенного человека, простота и спокойное достоинство его облика, наконец, крепость формы — совершенно гольбейновские.

Имена других английских последователей Гольбейна остались неизвестными, но среди их работ есть такие, в которых гольбейновская традиция обогащается новыми особенностями. Таков портрет в рост темнобородого энергичного Томаса Грэшема (1544; Лондон, Мерсерс Холл). У ног Грэшема написан человеческий череп -напоминание о смерти; но, вводя такую деталь, художник лишь оттеняет в образе этого человека волю к жизни, неукротимую жажду действия. Интересен и поколенный портрет лорда Делавара (ок. 1549 г.; Лондон, Национальная галлерея). Знатный молодой человек в берете с пером и в коротком плаще изображен крепко стоящим на широко расставленных ногах; он подбоченился одной рукой, а другой сжимает перчатку и рукоять короткого меча. Силуэт, объем, детали переданы в обоих портретах четко и определенно. Однако в этих образах нет спокойной уверенности персонажей Гольбейна, в них сильнее выражена драматическая напряженность.

Те же особенности характеристики отличают и «Портрет молодого человека в красном» (ок. 1550 г.; Хэмптон-Корт), в котором помимо трактовки самой фигуры очень интересен и фон: вверху — небо с клубящимися в нем облаками, внизу — широко раскинувшийся пейзаж с домами, холмами, группами деревьев.

Если бы английская портретная живопись развивалась и дальше по пути поисков психологически заостренной, действенной характеристики и жизненной полноты образа, может быть, была бы создана галлерея образов людей шекспировской Англии, достойная сравнения с творениями великих драматургов того времени. Но, к сожалению, развитию этой линии живописи противостояли попытки оживить феодальную концепцию портрета, попытки, особенно

настойчивые во второй половине 16 в., то есть в пору, когда английский абсолютизм становится наиболее активным.

При королеве Елизавете в Англии работало очень много второстепенных иностранных живописцев, главным образом фламандцев (Марк Герардс Младший и другие). Свобода художников в трактовке королевских портретов была строго ограничена. Специальный указ запрещал писать королеву иначе как с установленных образцов, а образцы разрешалось делать лишь некоторым мастерам, по выбору самой Елизаветы. В придворном портрете выработался определенный канон, распространившийся на аристократический портрет вообще; он отличался статичностью композиции, безжизненностью лиц, мелочным вниманием к костюму.

Творческие искания во второй половине века более заметны в портретной миниатюре. Англия явилась страной, где эта разновидность портрета приобрела исключительно большое значение. В любопытном документе 16 в., «Трактате об искусстве портрета», приписываемом известному английскому миниатюристу Хиллиарду, говорится, что еще при дворе Генриха VIII работал целый ряд портретистов-миниатюристов. Существуют указания на то, что этот вид искусства привлек внимание Гольбейна. Последнее подтверждают собственные опыты Гольбейна в миниатюре (прекрасный портрет Анны Клевской и другие). Гольбейн сделался признанным авторитетом и в данной отрасли портретного искусства, о чем говорится в том же «Трактате», что не помешало, однако, английской миниатюре в дальнейшем оставаться очень самобытной. Об этом свидетельствует творчество двух знаменитых миниатюристов, современников Шекспира — Хиллиарда и Оливера.

Николас Хиллиард (1547—1619), сын ювелира из Эксетера, был сам золотых дел мастером, а также гравером, медальером и миниатюристом. Эта разносторонность его деятельности может объяснить, откуда в его портретах столько декоративной выдумки.

Миниатюры, принадлежащие Хиллиарду, относятся к периоду между 1571 и 1616 гг. Подписанных и датированных среди них немного; исполнены они на пергаменте непрозрачными водяными красками и гуашью.

Декоративный элемент, узорчатость, нарядность особенно чувствуются в тех миниатюрах, которые представляют собой довольно сложные композиции с фигурами в ро.ст. При сохранении целого ряда восходящих к средневековью условностей, вроде вытянутых пропорций фигур, плоскостности изображения, отсутствия светотени, включения в качестве орнаментального мотива рыцарских доспехов, использования позолоты, произведения Хиллиарда привлекают своей красочностью, трепетным ритмом линий, вносящим движение в эти маленькие портреты, жизнерадостностью своего изобразительного строя. Все это можно сказать о портрете Джорджа Клиффорда (Гринвич, Морской музей) и о «Портрете молодого человека» (Лондон, музей Виктории и Альберта). Оба рыцаря безмятежно спокойны и предаются радостям созерцания окружающего. Элементы пейзажа, причем пейзажа английского — любовно выписанные ствол и листва дуба в портрете Клиффорда, узор ветвей цветущего розового куста в портрете молодого человека, — составляют одну из наиболее интересных сторон этих портретов. По общему настроению названные миниатюры близки жизнерадостной аристократической поэзии того времени, представленной именами Сиднея и Спенсера, но в творчестве Хиллиарда нет присущего этой поэзии ученого мифологизма, аллегоризма, в нем больше здоровой простоты.



илл.396б Николас Хиллиард. Портрет молодого человека. Миниатюра. 1588 г. Лондон, музей Виктории и Альберта.

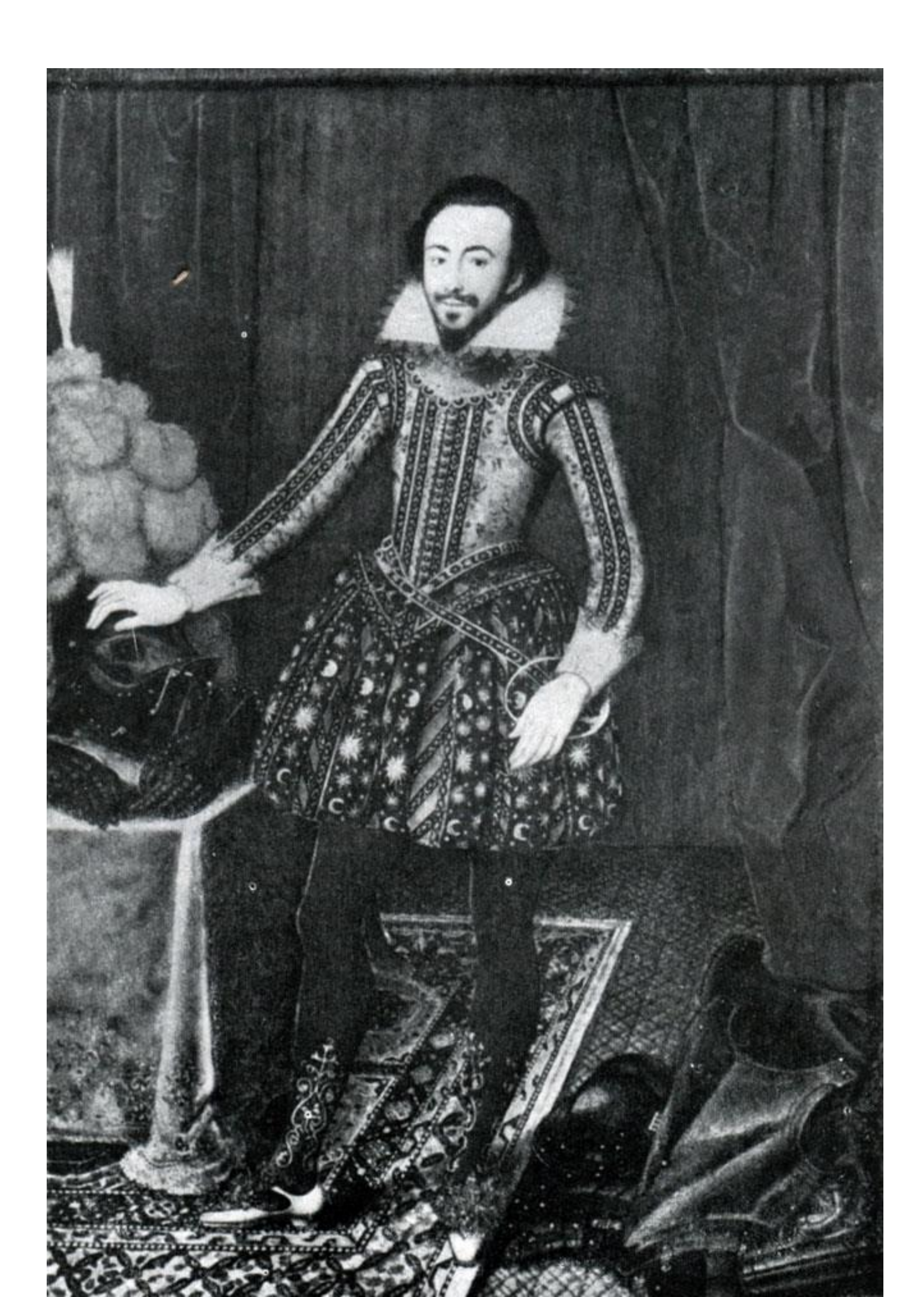
В маленьких, более интимных по своему характеру погрудных портретах Хиллиарда, в портрете его жены Алисы Брэндон (1578; музей Виктории и Альберта), в образе которой словно предвосхищен тип рубенсовской «Камеристки», или в автопортрете (1577; музей Виктории и Альберта) человеческое лицо в его живых поворотах включено как самая величайшая драгоценность в обрамление из каллиграфических надписей и немногочисленных аксессуаров, переданных столь же изящными и динамичными линиями. Автопортрет художника — это удивительно жизненный образ человека шекспировского времени.



илл.396а Николас Хиллиард. Автопортрет. Миниатюра. 1577 г. Лондон, музей Виктории и Альберта (увеличено).

Исаак Оливер (ок. 1562 — 1617), ученик и младший современник Хиллиарда, происходил из Руана, но с детства жил в Англии. Оливер работал в той же технике, что и Хиллиард; портреты его в целом отличаются большей пластичностью: в лицах уже появляется светотень; ультрамариновый фон, излюбленный у обоих художников, становится более глубоким. В фигурных композициях Оливер стремится обогатить характеристику человека детальнейшей передачей его окружения, в маленьких погрудных портретах добивается большего реализма и полноты самого его образа.

Чудесна фигурная композиция Оливера, считавшаяся портретом поэта Филиппа Сиднея (Виндзор). Юноша, облаченный в нарядное платье, в шляпе, с тростью в руках сидит под большим деревом; позади него открывается вид на огромный дворец. Светлая и радостная, эта миниатюра заключает в себе множество любопытных подробностей придворного быта — от манеры нобльмена держаться до особенностей костюма и архитектуры. Другие портреты в рост, например портрет Ричарда Сэквилла (1616; музей Виктории и Альберта), изобилуют изображениями различных рыцарских атрибутов и доспехов, указывающих на высокое происхождение модели; однако при этом шлемы, панцири, перчатки располагаются художником вокруг человека в истинно живописном беспорядке, весьма небрежно; он подчеркивает роскошь окружающей Сэквилла обстановки, старается передать материал бархатного светло-синего занавеса и бархатной же алой скатерти, выписывает узор ковров, украшения на платье. Но в центре внимания — умное, улыбающееся лицо Сэквилла. Знатность происхождения уже утратила в глазах художников прежнее значение и сохраняет его главным образом как условие, при котором человек получает полную меру радостей земной жизни. Так консервативное и новое причудливо сочетаются в подобных миниатюрах.



илл.397 Исаак Оливер. Портрет Ричарда Сэквилла. Миниатюра. 1616 г. Лондон, музей Виктории и Альберта.

В погрудных же портретах Оливера новое определенно берет верх. Декоративное обрамление, детали, которые бы указывали на положение изображаемого человека в обществе, здесь уже не играют роли, зато присущие именно этому человеку особенности выступают все ярче. Рисунок делается очень точным, форма все более пластичной. В качестве примеров могут быть названы автопортрет (ок. 1595 г.; Англия, частное собрание), портрет виконта Томаса Говарда (Англия, частное собрание) и замечательный детский портрет Генри принца Уэльского (рисунок в том же собрании), напоминающий карандашные портреты Клуэ.

После Хиллиарда и Оливера в английской миниатюре работали еще сын Оливера, Питер, а также отец и сын Хоскинсы. Ведущая роль миниатюры в английской живописи начиная с последней трети 16 в. была причиной ее усилившегося влияния на станковый живописный портрет. Примерами могут служить ярко декоративные и вместе с тем отличающиеся реалистической выразительностью портреты Эдварда Хоби (1578; Англия, частное собрание) и Генри Антона (1586; Лондон, галлерея Тейт). Замечательно красиво сочетание красок в обоих портретах, близкое миниатюре, — сочетание черного, белого и алого с золотом на светло-сером фоне.

Миниатюра 16 в. оставалась особым разделом придворного и аристократического портрета, но благодаря своим малым размерам миниатюрный портрет не носил официального характера. Сюда легче могли проникнуть и проникали новые художественные идеалы. На работах Хиллиарда, Исаака Оливера и их последователей можно проследить борьбу этих новых идеалов со старыми представлениями. Новое в английской миниатюре окончательно победило уже на следующем этапе истории Англии и ее культуры, в эпоху английской буржуазной революции 17 в., в творчестве самого

крупного из английских миниатюристов того времени — Сэмюэля Купера.

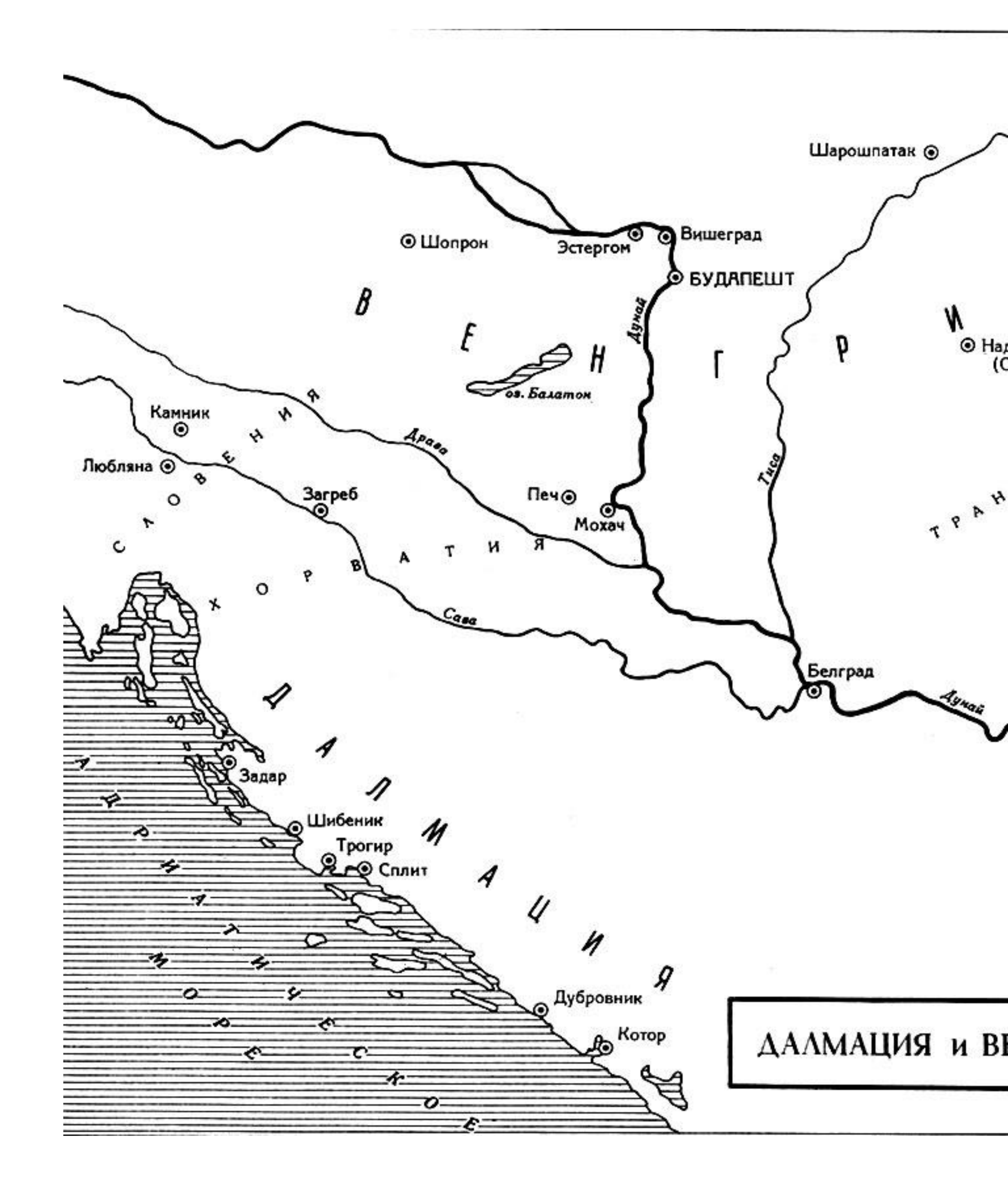
Искусство Далмации

Л.Алешина

Далмация, область на восточном побережье Адриатического моря на территории современной Югославии, отгороженная горными цепями от остальной части Балканского полуострова, имеет богатую и самобытную историю. На рубеже нашего летоисчисления здесь уже были римские поселения. В 7 в. сюда пришло славянское племя хорватов. В следующем столетии население приняло христианство по латинскому обряду. Затем последовало чередование периодов независимости хорватско-далматинского королевства (конец 9 — конец 11 в.) с подчинением какой-либо из соседних стран. За обладание Далмацией — цветущим краем с богатыми приморскими городами — постоянно соперничали Венгрия и Венеция. Это соперничество, ослабляя обе борющиеся стороны, порой помогало стране сохранять свою самостоятельность.

Специфические особенности географического положения Далмации, ее исторических и экономических условий породили некоторые различия в общественно-культурном развитии этого уголка славянского мира в сравнении с соседними хорватскими и сербскими землями. Расцвет культуры и искусства Далмации был подготовлен в первую очередь ростом и укреплением ее прибрежных городов, крупнейшими из которых были Трогир, Задар, Шибеник, Сплит и Дубровник. Расположенные на перекрестке важнейших морских и торговых путей, связавших в средние века Западную Европу с Азией, города крепли и богатели. К концу 11 в. они превратились в своеобразные республики, власть в которых принадлежала представителям крупнейших купеческих родов. Росло их население, развивались ремесла, все более интенсивной становилась общественная и культурная жизнь.

С начала 15 в. в науке, литературе и искусстве Далмации все сильнее сказываются ренессансные гуманистические устремления. Появляется плеяда поэтов, обратившихся в своем творчестве к родному хорватскому языку, к образам, рожденным народной фантазией. В начале 16 столетия возникает светский театр, с самого своего зарождения опиравшийся на народный язык. Созданные в это время комедии крупнейшего мастера этого жанра М. Држича (1508—1567) дают яркое представление о кипучей полнокровной жизни населения далматинских городов, сбросивших оковы средневековой аскетической церковной морали и феодально-иерархического гнета. В Дубровнике в этот период спектакли устраивались прямо на площадях и улицах города, и в них принимали участие любители, а не профессиональные актеры.



Шарошпатак
Шопрон
Эстергом
Вишеград
БУДАПЕШТ
Дунай
В Е Н Г Р И
оз. Балатон
Камник
Любляна
С Л О В Е Н И Я
Драва
Загреб
Печ
Мохач
Тиса
Х О Р В А Т И Я
Сава
Белград
Дунай
Д А Л М А Ц И Я
Задар
Шибеник
Трогир
Сплит
Дубровник
Котор
А Д Р И А Т И Ч Е С К О Е
М О Р Е
ДАЛМАЦИЯ и

Карта. Далмация и Венгрия.

Многосторонность интересов, столь характерная для людей эпохи Возрождения, сказывается и в творчестве крупнейших мастеров искусства Далмации. Архитекторы, например, часто были одновременно и скульпторами. Подлинно научное изучение искусства Далмации рассматриваемого периода начато лишь недавно.

Многие произведения остаются еще анонимными, и, наоборот, иногда известные имена почти не сопровождаются достоверными работами.

Западноевропейские исследователи до самого последнего времени отказывали искусству Далмации в самостоятельном значении, рассматривая его как провинциальное ответвление художественной культуры Италии. Безусловно, общность исторических условий, а также социально-экономических предпосылок развития возрожденческих идей на Апеннинском полуострове, с одной стороны, и Далмации — с другой, породили некоторые общие явления в области искусства. Однако в культуре и искусстве Далмации отчетливо выявляется и специфическое своеобразие, вызванное конкретно-историческими особенностями ее развития, чертами складывающегося в народе национального характера.

Появление новых ренессансных элементов в архитектуре и изобразительном искусстве происходило в Далмации с некоторым запозданием по сравнению с передовыми странами. Часто в одном и том же памятнике соседствуют и переплетаются стилевые признаки готики и Возрождения. Как и в некоторых других странах, происходило своеобразное наслаивание одного стиля на другой. В сложном процессе художественной эволюции постепенно выкристаллизовывались специфические качества, присущие именно искусству Далмации и позволяющие рассматривать его как одну из оригинальных национальных школ в искусстве европейского Возрождения.

Значительную роль в развитии архитектуры и скульптуры Далмации сыграло наличие в стране больших запасов строительного камня и развитое в связи с этим камнетесное и камнерезное мастерство. Памятники далматинского зодчества отличаются высоким качеством строительной техники, изобилием резного каменного декора. Живопись Далмации занимает более скромное положение в соотношении с другими видами искусства, нежели это было в итальянском Возрождении. В ней сильнее ощущаются связи с византийской традицией.

Ренессансные формы архитектуры появляются в зодчестве Далмации со второй половины 15 в. В 14 и первой половине 15 столетия соборы, колокольни, гражданские сооружения и частные дома создавались еще целиком в готическом духе, однако готика в Далмации гораздо более спокойна, уравновешенна и ясна, нежели в странах Западной Европы. В этом сказалась одна характерная особенность, которая имела огромное значение для всей архитектуры Далмации. Здесь, на далматинской земле, не было такого громадного разрыва между античной строительной традицией и архитектурой следующей эпохи. Одно из наиболее значительных архитектурных сооружений поздней античности — комплекс дворца императора Диоклетиана (4 в.) близ римской Салоны (теперешнего Сплита) — оказало громадное воздействие на дальнейшее развитие местного зодчества. Романское строительство в Далмации непосредственно продолжало и развивало принципы позднеантичного зодчества. Мавзолей Диоклетиана с 8 в. был превращен в главный христианский собор славянского Сплита. Позднее, в 13 в., рядом была построена колокольня, в которой использовались отдельные строительные детали римской постройки, и сам ее общий замысел носил явные признаки следования античным формам. Прямое использование римских архитектурных деталей мы видим и в городе Задаре. В начале 9 в, здесь строится церковь св. Доната, при возведении которой были использованы колонны, капители и плиты, взятые из расположенного рядом римского форума. Эта непосредственная связь с античным наследием обусловила высокий качественный уровень и почти

классический характер романской архитектуры в Далмации. То же спокойствие, ясность, четкая соразмерность частей и целого лежит в основе местной готики, определяя ее специфическое своеобразие.

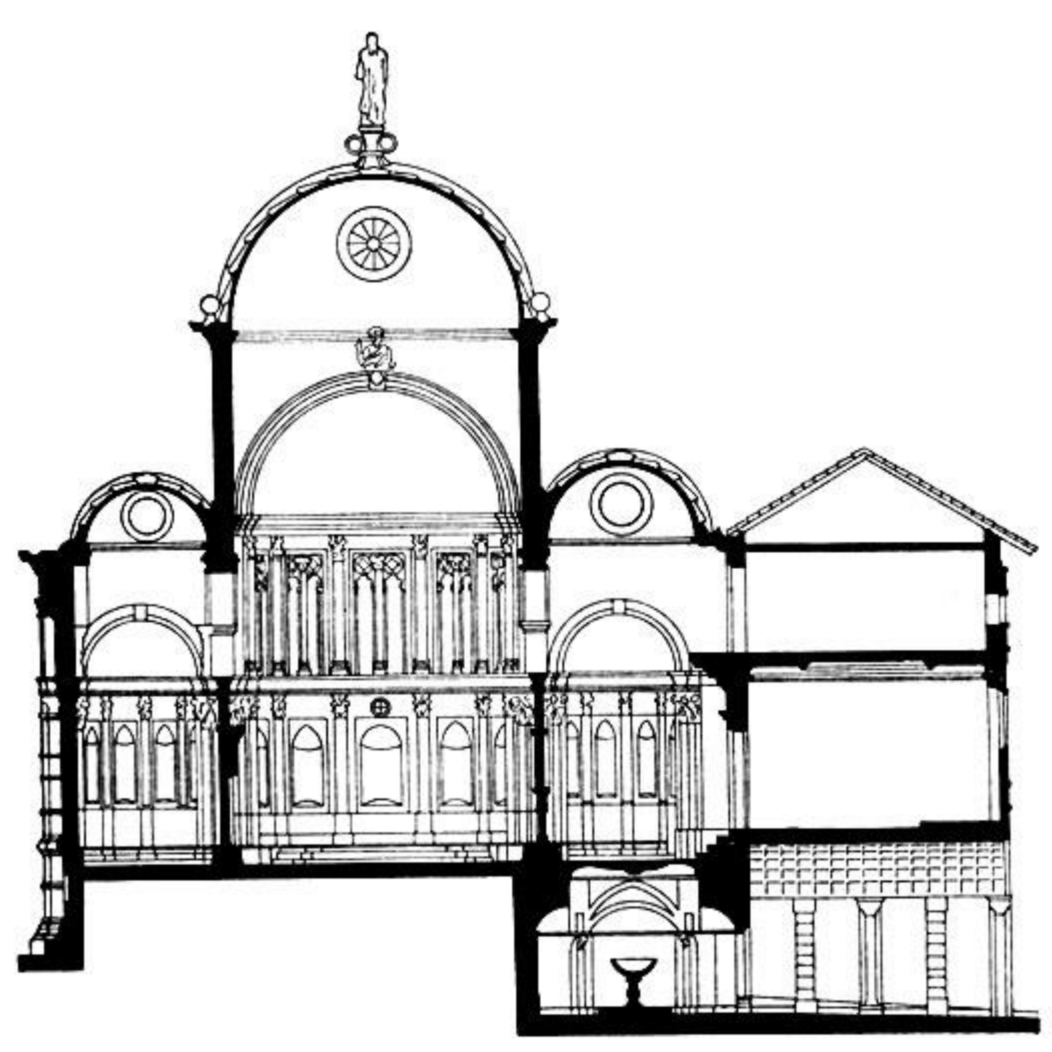
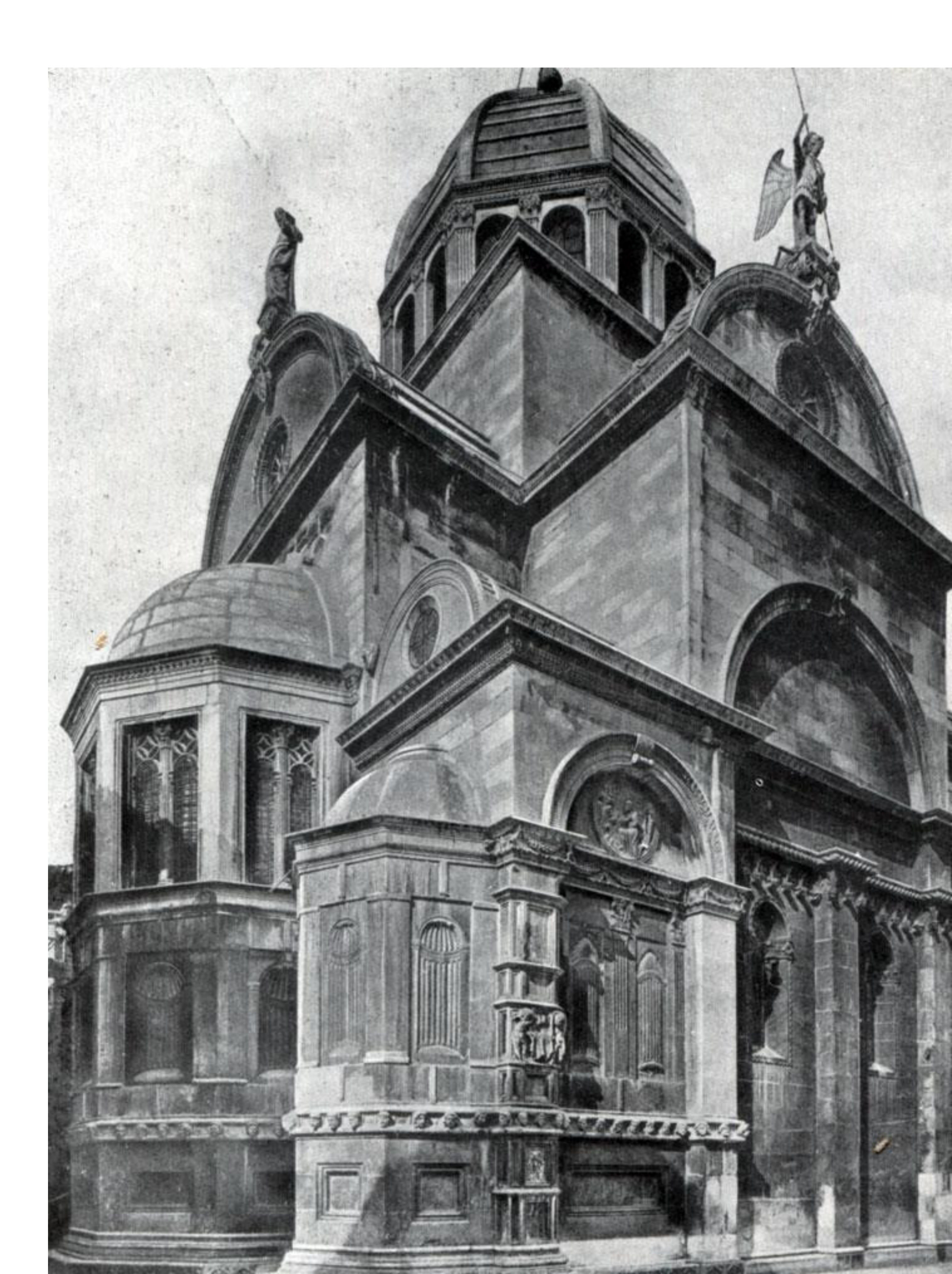


рис.стр.498 Собор в Шибенике. 1431-1536 гг. Архитекторы Юрий Далматинец, Андрей Алеши и Николай Флорентинец. Поперечный разрез.



илл.398 Собор в Шибенике. 1431-1536 гг. Архитекторы Юрий Далматинец, Андрей Алеши и Николай Флорентинец. Вид с северо-востока.

Черты перехода от готики к Возрождению выразились в творчестве одного из крупнейших архитекторов Далмации — Юрия Далматинца, работавшего в середине и 2-й пол. 15 в. (ум. в 1473 г.). Самое Значительное его произведение— величественный собор в Шибенике, который возводился им на протяжении многих лет (1441—1473), но так и не был завершен.

Собор был начат строительством в виде типичной готической трехнефной базилики еще до Юрия Далматинца. Были уже выстроены два портала с богатой готической декорацией. Возглавив строительство собора, Юрий Далматинец изменил план, намного увеличив здание, расширил трансепт и предусмотрел перекрытие средокрестия монументальным куполом. Для перекрытия сводов нефов Юрий ввел совершенно новый и смелый прием, возможный только в стране с богатыми традициями каменного зодчества. Длинные прямоугольные каменные плиты, положенные рядом, заходя продольной стороной одна на другую, «внахлестку» перекрывают полуциркульный свод высокого центрального нефа. Таким же образом перекрыты и более низкие боковые нефы.

Чрезвычайно эффектен и оригинален создающийся в результате применения этого приема западный фасад собора с трехлопастным завершением. Плавные круглящиеся линии спокойно и ясно увенчивают четкие членения объема здания. Над порталом помещено громадное окно; меньшие окна прорезаны в полукруглых завершениях центрального нефа и трансепта. Эти детали, идущие от готической архитектуры, сочетаясь здесь с плавными линиями дуг фасадных завершений, воспринимаются как неотъемлемая принадлежность ренессансного здания. Решение фасада,

предложенное далматинским мастером, получило широкое распространение на его родине, а также и в Венеции.

Юрий Далматинец работал и в других городах Далмации. В частности, в Дубровнике в 1460-х гг. он принимал участие в строительстве городских укреплений и так называемого Княжева двора (или Дворца ректоров).

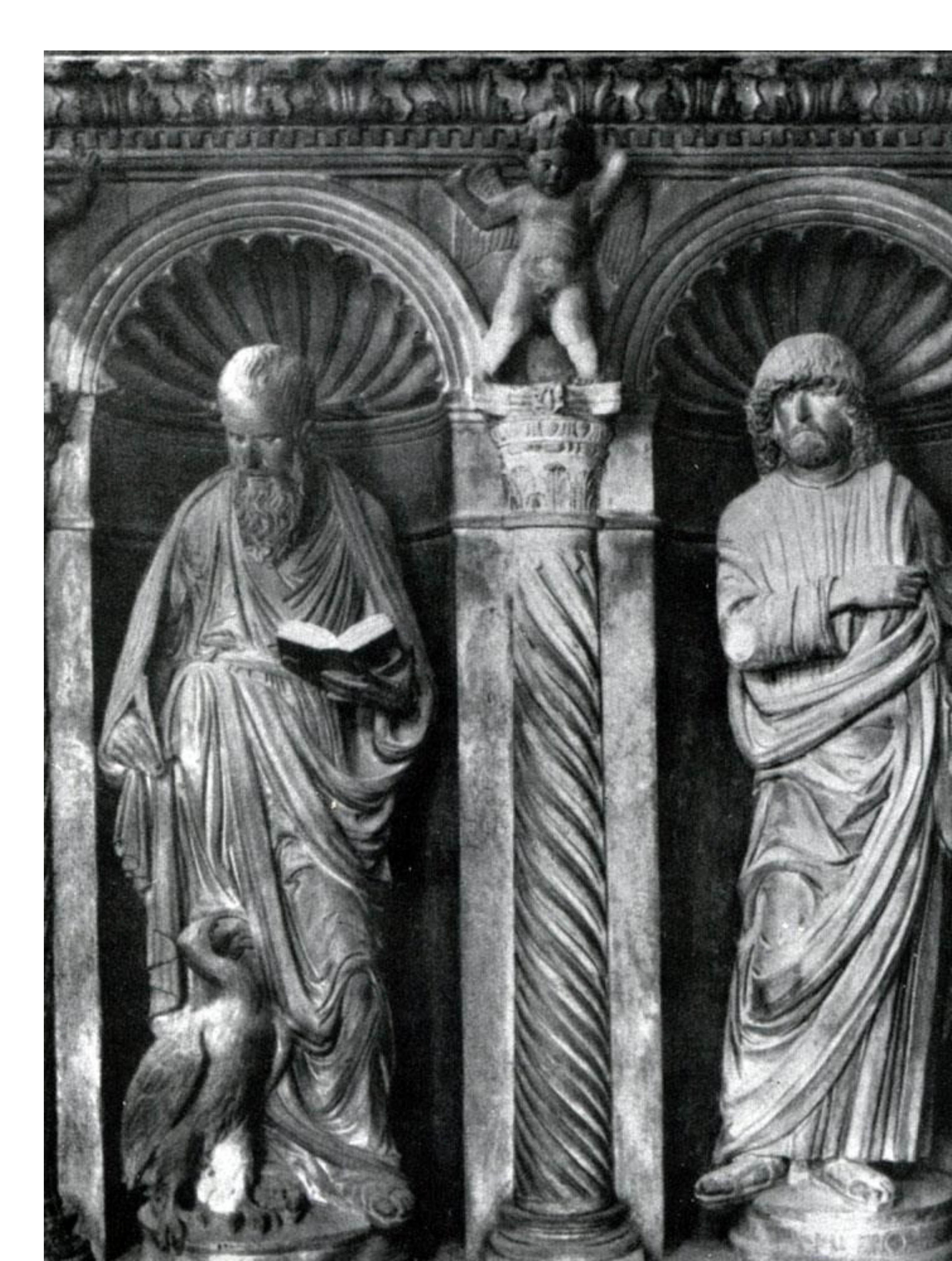
Слава далматинского зодчего достигла Италии. Во время строительства собора в Шибенике он был приглашен в Анкону и возвел там несколько церковных и общественных сооружений. Весьма показательно, что архитектура этих зданий выдержана целиком в духе готики, без каких-либо элементов Ренессанса. Такой возврат к старому свидетельствует, пожалуй, о том, что на родине зодчего, в Далмации, признаки новаторского архитектурного движения были гораздо более явственными, более соответствующими окружающему культурному развитию, нежели в одном из некоторых малозначительных итальянских центров.

Деятельность Юрия Далматинца как скульптора протекала в непосредственной связи с его архитектурным творчеством. В соборе Шибеника ему принадлежит ряд деталей наружного и внутреннего скульптурного декора. Если богатая каменная резьба интерьера соборной крещальни выполнена в традициях поздней готики, то совершенно иные ассоциации вызывает необычный скульптурный фриз, опоясывающий абсиды. Это высеченные из камня головы — своего рода галлерея образов реальных людей того времени. Большое разнообразие характеристик и выразительная пластика отмечают эту работу мастера. В манере выполнения некоторых голов ощущается явственная традиция античности.

В творчестве ученика Юрия Далматинца и его помощника по строительству собора в Шибенике Андрея Алеши (ок. 1430—1504) черты нового стиля становятся более отчетливыми. В построенной им в 1467 г. крещальне собора в Трогире стрельчатые очертания профиля свода напоминают о готике. Сам же свод, подобно своду соборной крещальни Сплита (бывшего храма Юпитера во дворце Диоклетиана), украшен

ренессансными кассетами с розетками; стены расчленены каннелированными пилястрами, поддерживающими антаблемент со скульптурным фризом, где изображены веселые путти, несущие пышные гирлянды цветов.

В следующем году Алеши продолжал работать в Трогире, но уже вместе с виднейшим скульптором и архитектором далматинского Возрождения Николаем Флорентинцем (20-е гг. 15 в.—1505), итальянцем по происхождению, прославившим, однако, свое имя работой в Далмации. Созданная обоими мастерами в 1468— 1472 гг. капелла Иоанна Урсини в Трогирском соборе имеет богатейшую скульптурную декорацию.



илл.402 Николай Флорентинец и Андрей Алеши. Статуи апостолов. Капелла Иоанна Урсини собора в Трогире. 1468-1472 гг.

В нишах по сторонам капеллы располагаются крупные статуи апостолов в величину натуры. Особенно выразителен апостол Павел работы Николая Флорентинца. Бородатый старец, опираясь на меч, погружен в чтение книги. Спокойны и непринужденны позы фигур, свободно помещающихся в отведенном им пространстве ниши, увенчанной полукруглой конхой. В манере исполнения, в трактовке статуй обнаруживаются своеобразные отголоски творческих достижений Донателло, под руководством которого Николай Флорентинец работал в Падуе до приезда в Далмацию. Интересна и оригинальна рельефная обработка части стены, расположенной под поясом ниш со статуями апостолов: стена разделена на равные, почти квадратные филенки. В каждой из них — путто с факелом, входящий в полуоткрытые переданные рельефом врата (мотив, встречающийся в позднеантичных надгробиях, найденных в Далмации). По существу, это изображения реальных, живых детей, то с трудом и даже с гримасой боли протискивающихся в тяжелые двери, то легко, боком проскальзывающих в щелку. Один еле-еле удерживает в руках взятый наперевес тяжелый факел, а другой догадался положить его на плечо и храбро шагает вперед. Каждая из этих фигур (всего их более двух десятков) наделена своим индивидуальным обликом, своим особым выражением.

Крупнейшей работой Николая Флорентинца как архитектора было завершение строительства собора в Шибенике (1477—1505). Ему принадлежит основная заслуга в создании мощного восьмигранного купола, покоящегося на четырехугольном основании. Построенный весь целиком из камня, без применения дерева, черепицы или железа, собор является в этом отношении уникальным сооружением. Интерьер собора, созданного трудами Юрия Далматинца и Николая Флорентинца, производит исключительное впечатление благодаря ощущению необычайно удачно найденного

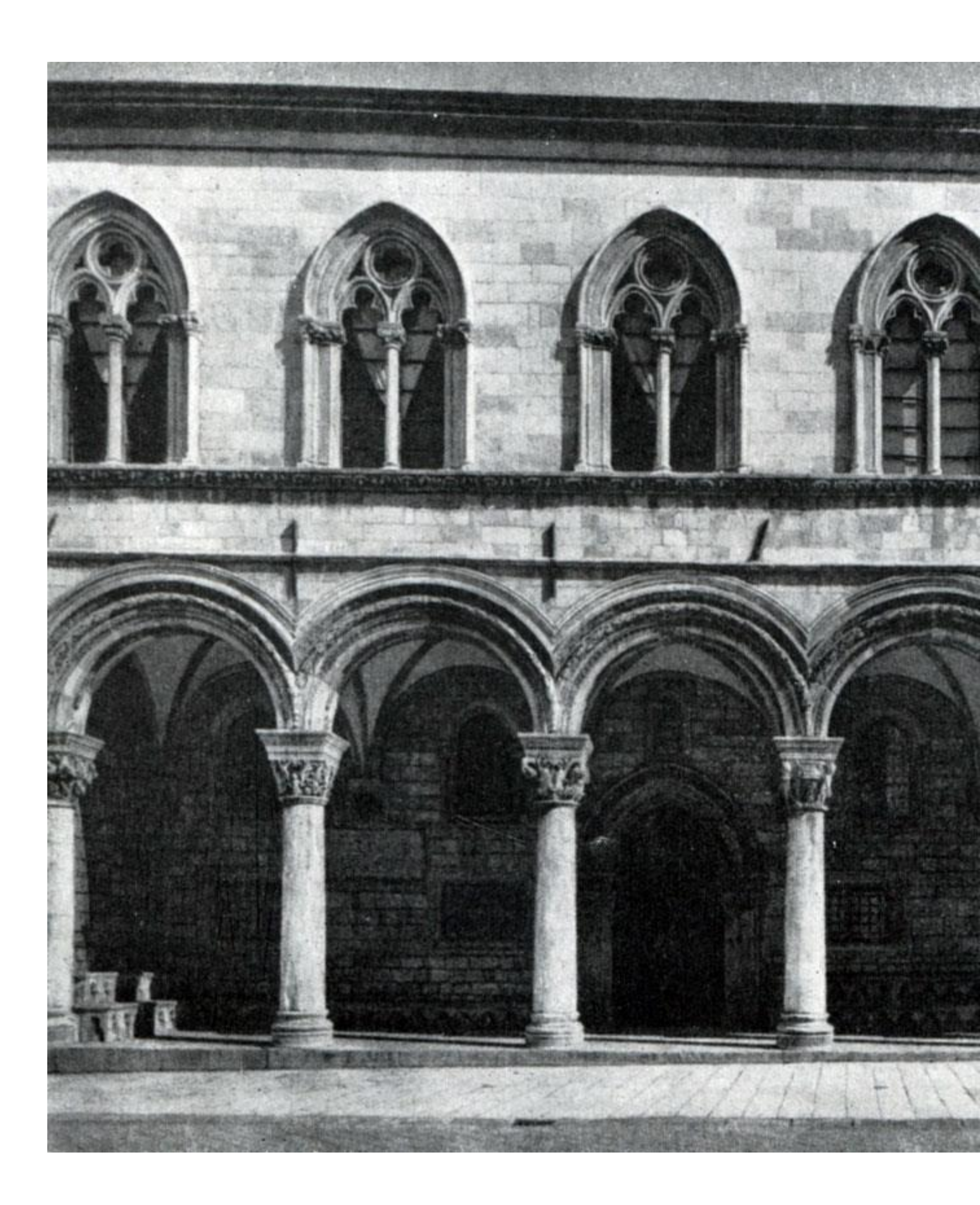
соотношения человека и пространства. Спокойная высь центрального нефа с его цилиндрическим сводом плавно переходит в величавые просторы подкупольного пространства.



илл.399а Собор в Шибенике. Внутренний вид.

С начала 16 в. в строительстве Далмации все отчетливее определяются тенденции единой архитектурной школы. Многочисленные местные мастера строят общественные здания, церкви, городские особняки и загородные усадьбы. Именно в это время сложился своеобразный облик далматинских городов, определяющей особенностью которого является то, что все они целиком, вплоть до уличной

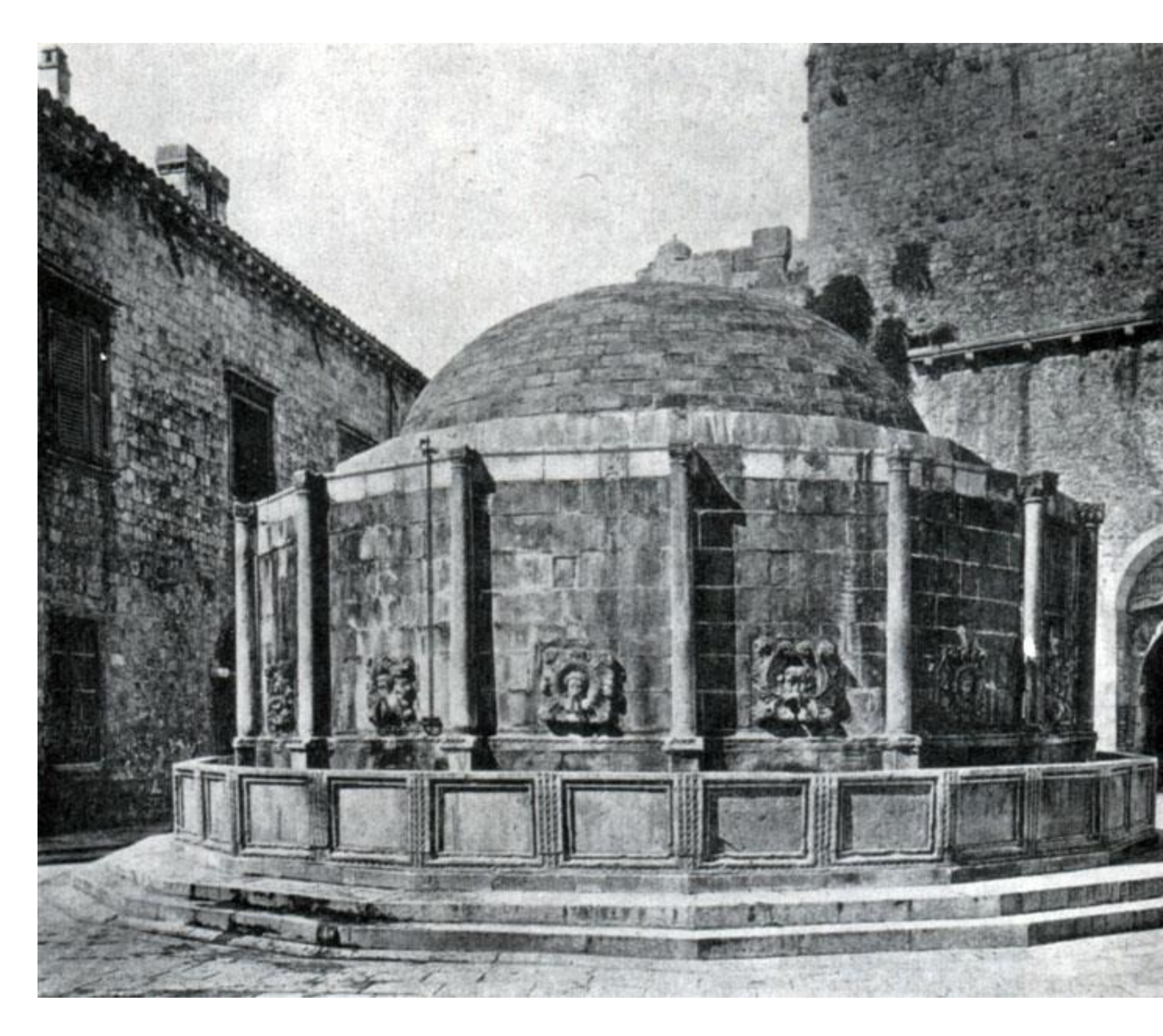
мостовой, сложены из одинаковых белых, чуть тронутых теплой желтизной каменных квадров. Это придает каждому городу поразительное цветовое, фактурное, ритмическое и пластическое единство. Особенно целостное впечатление производит Дубровник, город, который кажется высеченным сразу из одного куска камня.



илл.400 Княжев двор (Дворец ректоров) в Дубровнике. 1435-1460 гг. В строительстве участвовал архитектор Юрий Далматинец. Фрагмент фасада.

Планировке сооружений, их внешнему облику и интерьеру свойственна рациональная ясность, характерная для архитектуры Возрождения. Однако часто в декор фасада вплетаются мотивы готики — какое-нибудь тройное окно со стрельчатым завершением, что придает спокойной законченности ренессансного стиля своеобразную остроту. Таковы, например, дубровницкие здания — упоминавшийся выше Княжев двор и Дивона (Монетный двор и таможня, 1506—1524, архитекторы Паско Миличевич и Петр Андриич). Нижний ярус фасада обоих зданий представляет собой ренессансную аркаду, встроенную в первом случае в тело постройки и вынесенную вперед в виде портика в другом; второй ярус подчеркнут окнами с готическим обрамлением. Верхний этаж Дивоны — опять ренессансный, расчлененный небольшими прямоугольными окнами, между которыми в центре помещена ниша со статуей, увенчанная пластичным сандриком. Внутри оба здания имеют открытый двор, окруженный мощной аркадой в нижнем ярусе и колоннадой во втором.

Многочисленные городские дома и пригородные усадьбы строились в это время примерно по той же схеме. Планировка внутренних помещений обычно отличалась симметрией и простотой. Дома как снаружи, так и внутри украшались резным каменным декором. Неизменно у входа можно видеть герб владельца, внутри, во дворике и в парадных помещениях,— также гербы, камины, колодцы и умывальные ниши с богатой каменной резьбой. Для усадебных садов характерны ряды свободно стоящих колонн, образующих устои для вьющихся виноградных лоз. Каменные фонтаны и цистерны украшали площади городов.



илл.399б Онофрио де ла Кава. Большой фонтан в Дубровнике. 1430-е гг.



илл.401 Городская площадь в Хваре. 16-17 вв.

С середины 16 в. в связи с усилившимся натиском турок гражданское строительство сократилось и основное внимание было обращено на восстановление и укрепление крепостей. С этой целью в Далмацию иногда приезжали архитекторы из Италии. Так, в 40-х г. 16 в. Венеция, под протекторатом которой находились в это время, за исключением Дубровника, все далматинские города, направила сюда прославленного зодчего Микеле Санмикели. По его проекту в Задаре были воздвигнуты монументальные городские ворота—Порта Терраферма (1543). Это характерное произведение зрелого итальянского Ренессанса со свойственной его фортификационным сооружениям мощной и грубоватой пластикой и крупными членениями стены. Сооружения архитекторов Далмации более скромны и просты; героическое начало в них выражено в меньшей степени. Они состоят как бы из суммы отдельных простых ячеек, близких в своих пропорциях, гармонично и ясно соотносимых друг с другом.

В скульптуре Далмации 16 в. мы не найдем столь крупных индивидуальностей, какие породило 15 столетие — время пробуждения новых сил. Но зато тенденции Возрождения выявились теперь в более решительной форме. Деятельность скульпторов по-прежнему была связана с архитектурой, с украшением гражданских и церковных зданий. Многочисленные, часто безыменные мастера создавали резные капители, фризы, пристенные фонтаны, столь обогащающие скромную и сдержанную в своих формах архитектуру далматинского Возрождения.

Некоторые крупные скульпторы далматинского происхождения получили в это время широкую известность, работая за пределами родной земли. Таков, например, Иван Дукнович из Трогира, более известный под именем Джованни Далмата (род. ок. 1440 г., ум. после 1509 г.). В 1470-х гг. он работал в Риме, создав, в частности, вместе с Мино да Фьезоле надгробие папы Павла II. С 1481 по 1490г. он находился при

дворе венгерского короля Матьяша, став одним из крупнейших деятелей венгерского Возрождения. Работал он и на родине. В 1470-е гг.— время расцвета творчества Дукновича — создано одно из лучших его произведений — статуя Иоанна Богослова для капеллы Иоанна Урсини в Трогирском соборе, соседствующая с фигурами апостолов, которые были исполнены здесь несколько лет назад Николаем Флорентинцем и Андреем Алеши. В сравнении с последними Дукнович представляет собой мастера, ушедшего далеко вперед как в овладении языком скульптуры, так и в постижении многогранности человеческого образа. Для его манеры характерна сочная пластика скульптурной формы и как бы порожденная внутренней взволнованностью его героев трактовка одежды, падающей крупными динамическими складками. Другая статуя — апостола Фомы, созданная Дукиовичем в той же капелле, относится к последним годам жизни скульптора и отмечена некоторой упрощенностью замысла, более сухой и графической манерой.

Деятельность Франьо Лаурана, родом из Врана близ Задара (Франческо ди Лаурана), протекала в основном в Неаполе, Сицилии и южной Франции. В Далмации ему приписывается мадонна в люнете над порталом францисканской церкви в Хваре (начало 16 в.). Ясный и уравновешенный по композиции барельеф с изяществом вписан в полукруг.

Что касается живописи в Далмации эпохи Возрождения, то она не достигла столь высокого уровня развития, как архитектура и скульптура. Почти не сохранилось памятников фресковой живописи; по-видимому, их было немного, а из станковых работ до нас дошли только произведения, предназначенные для украшения церквей. Признаки нового отношения к искусству появляются в работах далматинских мастеров начиная с 15 в. Сначала они еле заметны. Станковая живопись остается еще, собственно, предметом культового обихода и несет на себе все черты иконописного стиля. Фигуры пишутся на сплошном золотом или темно-красном фоне.

Наибольших результатов в живописи далматинского Возрождения достигла школа Дубровника. В середине 15 в. здесь был известен своими работами Матей Юнчич (ум. в 1454 г.). Написанный им в 1452 г. полиптих для церкви Богоматери на острове Лопуде близ Дубровника характеризует его как переходного мастера. Центральная часть полиптиха изображает мадонну с младенцем и коленопреклоненным донатором. В соответствии со средневековыми схемами фигурка донатора преуменьшена в своих размерах. Вместе с тем образ мадонны достаточно индивидуализирован художником. Перед нами женщина с крупными четкими чертами лица славянского типа; ее серьезный взгляд обращен на зрителя.

Много работал в Дубровнике и его окрестностях живописец и резчик по дереву Ловро Добричевич родом из Котора (ум. в 70-х гг. 15 в.). Его произведения отличаются той мягкостью и лиричностью образной трактовки, которая станет характерной чертой живописи далматинского Возрождения. В мадонне главного алтаря церкви Богоматери на Данчах в Дубровнике (1465) художник смог передать ощущение внутренней близости матери и сына. Трогателен образ св. Юлиана в правой нижней части алтарной композиции. Этот воин с мечом и крестом в руках изображен юным отроком с тонким вытянутым лицом, с мягко спадающими вдоль щек прядями волос и кротким, даже робким взглядом.

Крупнейшим живописцем далматинского Возрождения был Николай Божидаревич, сын художника Божидара Влатковича. Он родился близ Дубровника, по-видимому, в 60-х гг. 15 в. В 1476 г. он учился в Дубровнике у местного мастера Петра Огняновича, а затем направился в Венецию. Там его развитие, по-видимому, шло в тесном общении с деятельностью венецианских живописцев Виварини, Кривелли и Беллини. В 1494 г. Божидаревич возвратился в Дубровник. Здесь он создал немало произведений, приобретя репутацию выдающегося мастера. Умер Божидаревич в конце 1517 г.

Самое раннее из дошедших до нас четырех его произведений — триптих с изображением мадонны и святых из доминиканской церкви Дубровника, исполненный около 1500 г. Фигуры написаны еще на золотом фоне. Интересно здесь изображение св. Власия (Влаха), считавшегося патроном Дубровника. Седобородый старец в богатом облачении держит в руках подобие модели города, представленного с достаточной степенью конкретности и достоверности. Можно узнать мощные крепостные стены и башни, порт с множеством кораблей. Это первый своеобразный городской пейзаж в далматинской живописи.

В 1513 г. мастером исполнены «Благовещение» из доминиканской церкви в Дубровнике и «Мадонна со святыми» в капелле Джорджича этой же церкви. Здесь перед нами тот этап развития ренессансной картины, который в Италии связан с предшествующим веком. Обе работы близки к произведениям итальянского кватроченто и по трактовке религиозной темы, и по композиционному решению картины, и по манере исполнения.

Сцена благовещения развертывается в архитектурном пространстве. Фигуры коленопреклоненных Марии и архангела симметрично располагаются на первом плане, взаимно уравновешивая друг друга. Между ними — изящный кувшин с высокими стройными лилиями, подчеркивающий центральную ось композиции. Вдали — тихий безлюдный пейзаж, берег спокойного моря, редкие тонкие деревца. Ощущением созерцательного покоя, тихой думы веет от этой сцены.

Композиция «Мадонны со святыми» из капеллы Джорджича строится по обычной для итальянских картин схеме «сакра конверсационе». В центре Мария с младенцем, по сторонам свободно стоящие фигуры святых. Божидаревич выработал характерный тип мадонны, моделью которой, согласно преданиям, была его жена. Это почти девочка с круглым личиком, с пухлыми щечками, с четко обрисованным маленьким алым ртом. В ее облике и взгляде детское

простодушие и невинность сочетаются с грустной готовностью к жертве.

Близкий образ создает Божидаревич в алтарном образе церкви Богоматери на Данчах в Дубровнике (1517). Центральная часть композиции — сидящая мадонна с младенцем, ангелами и маленьким Иоанном Крестителем. Стройная группировка, мягкая уравновешенность отличают композицию этой картины. И здесь то же ощущение легкой грусти, тихого сопереживания, передающегося зрителю. Эта тонкая лирическая настроенность — характерная черта образов Божидаревича, а возможно, и всей живописной школы Дубровника.

Божидаревич был ведущим мастером этой школы. Приблизительно в одно время с ним работал Михаил Хамзич, дубровчанин, вернувшийся в начале 16 в. на родину из Мантуи, где он учился у Мантеньи. В 1509 г. им написано «Крещение Христа» (Дубровник, Художественная галлерея). Сцена, где изображены Христос, Иоанн Креститель и прислуживающий им ангел, искусно скомпонована и свободно вписана в полукруглый формат картины. Жизненны и выразительны лица. Облик некрасивого бородатого Иоанна исполнен серьезности; ангел — это далматинский юноша с мягкими славянскими чертами лица, с большими, широко открытыми глазами. По сравнению с образами итальянских живописцев эти фигуры более просты, даже грубоваты, они не столь поэтически возвышенны, но им нельзя отказать в большой привлекательности.



илл.403а Михаил Хамзич. Крещение Христа. 1509 г. Дубровник, Галлерея.



илл.403б Михаил Хамзич. Крещение Христа. Фрагмент. См. илл. 403 а.

Подобно тому как это было в архитектуре и скульптуре, многие мастера живописи — далматинцы по происхождению получили широкую известность, работая в Италии. К сожалению, их работ на родине почти не существует.

Еще во второй половине 15—начале 16 в. работал в Италии Юрий Чулинович, или, как называли его в Италии, Джорджо ди Томмазо Скьявоне. Характерно, что, оставаясь на чужбине, он продолжал ощущать себя славянином и стремился сохранить связь с родиной. Он подписывал свои работы «Скьявоне Далма-тици», то есть славянин из Далмации. В 1489 г. он создал образ для собора в Шибенике и отказался от платы за него, указав, что желает лишь одного — чтобы его произведение осталось как память о нем на родной земле.

Одним из крупных мастеров итальянского Возрождения был Андреа Скьявоне Мельдолла (1503/22—1563) — также далматинец по происхождению. Его настоящее имя — Андрей Медулич. Он был родом из Задара. В абсиде собора своего родного города он написал три фрески с изображением страшного суда, которые, однако, не дошли до нас, будучи уничтожены в 18 в. Деятельность Медулича в основном протекала в Венеции.

Далмации не довелось испытать дальнейшего расцвета своей экономики и культуры, который мог бы содействовать новым успехам изобразительного искусства. В 20-е гг. 16 в. с Балкан надвигается страшная опасность турецкого нашествия. Свободному Дубровнику, главному оплоту Возрождения в Далмации, пришлось признать свою зависимость от Османской империи. Наступает общий упадок средиземноморской торговли, на которой было основано все богатство и развитие городов далматинского приморья. Неустойчивое политическое положение области привело к росту консервативных и реакционных тенденций внутри городских общин. Все это губительно сказывалось на почве, питавшей культуру Возрождения. Так и не вступив в стадию Высокого Ренессанса, далматинское искусство угасает, остановившись на стадии раннего Возрождения.

Идеи Возрождения проникают в 15—16 вв. и в искусство соседних с Далмацией земель, населенных южными славянами. Так, в церкви деревушки Берам на полуострове Истрия в 1474 г. возникает цикл фресок, в которых

средневековая готическая традиция переплетается с новым ренессансным мироощущением. Особенно замечательна сцена «Поклонение волхвов». Кавалькада трех королей изображена как светское зрелище, полное реальных бытовых мотивов. Автором фресок был некий Винценций из Каствы.

Севернее, в Словении также появляются художники, преодолевающие своим творчеством сковывающие средневековые каноны и схемы. Таков Янез Люблянский, исполнивший в середине 15 в. циклы росписей в местечках Високо и Мулява. В церкви св. Приможа над Камником имеются интересные фрески начала 16 в., среди которых мы вновь встречаем мотив пышной конной процессии трех королей со свитой. Обилие жанровых моментов, светская трактовка религиозных сюжетов характерны и для этих росписей. Но, как и в Далмации, трудные исторические условия, и прежде всего натиск турок, не позволили ни одной из соседних славянских областей развить тенденции ренессансного искусства в законченную систему, охватывающую все стороны общественно-культурной жизни.

Искусство Венгрии

Л. Тихомиров

Эпоха Возрождения была в Венгрии временем интенсивного подъема художественной жизни. Экономический и политический рост страны, начавшийся еще в 14 в., превратил Венгрию к середине 15 столетия в одно из могущественных государств Европы. Богатство страны было обусловлено повышением продуктивности сельского хозяйства, а также добывающей промышленности (резкое увеличение добычи золота и серебра). Говоря о добыче золота и серебра в Венгрии при Анжуйской династии (1308—1382), Маркс отмечал, что это дало возможность Карлу Роберту (1308—1340) выступать в качестве третейского судьи между чешским и польским королями (*См. «Архив К. Маркса и Ф. Энгельса», т. V, стр. 349.*). Усиление централизованного феодального государства сопровождалось ростом городов. В 15 столетии короли стали

включать в состав сеймов представителей городских торговых и промышленных кругов. Отдельные феодалы еще стремились удержать в своих руках вне городов значительную часть ремесленников-крепостных, но это лишь усиливало приток в города с их цехами ремесленников-иностранцев (в частности, немцев в Трансильвании). С ростом экономики интенсивно расширились торговые связи с Германией, Францией и особенно Италией. В итальянские университеты шла учиться венгерская молодежь, а итальянские гуманисты встречали дружественный прием в Венгрии и надолго обосновывались при королевском дворе в Буде. Новое мировосприятие требовало иных форм и образов в пластических искусствах. Венгерские поборники новой, ренессансной культуры, естественно, обращались к современному им искусству соседней Италии; именно это искусство могло ответить в наибольшей степени запросам как двора, так и близких к гуманизму светских и духовных магнатов городского патрициата и широких кругов населения. Вместе с тем готические стилевые формы продолжали сосуществовать в Венгрии наряду с ренессансными еще в конце 15 и в начале 16 в. (часовня Запольяи в Чютёртёкхей, 1473 г., и др.). И тем не менее закономерно и оправданно видеть в венгерском искусстве первой половины 15 в. своего рода «проторенессанс», а эпоху правления Матьяша Корвина считать временем триумфа в Венгрии ренессансных начал в искусстве. В централизующемся феодальном государстве имели политическое значение также и династические интересы: связь с Италией Анжуйской династии, а позднее Матьяша Корвина сказалась на формах культуры и искусства Венгрии. Немалую роль в приглашении в Венгрию итальянских мастеров сыграло итальянское происхождение влиятельнейших магнатов церкви (в Венгрии были епископы из флорентийского семейства Сколари). К этому же семейству принадлежал известный кондотьер Пиппо Спано, изображенный Андреа дель Кастаньо в его прославленных фресках виллы Пандольфини; в Венгрии Пиппо Спано (Филиппо Сколари) основал сто восемьдесят церквей. Через его посредство король Жигмонд привлек в Буду архитектора Манетто Амманатини, близкого к Брунеллески. Около 1424—

1427 гг. в Венгрии в двух местах (Озора и Буда) по приглашению того же Скодари работал Мазодино да Паникале. Несмотря на интенсивность и многообразие творческого участия итальянских мастеров в художественной культуре Венгрии этого времени, значительных художественных произведений почти не сохранилось — турецкий погром и последующие войны уничтожили почти все; до нашего времени дошли лишь немногие фрагменты памятников. Наиболее ранние образцы художественных произведений, близких по формам и итальянскому искусству 14 в. (датировки и атрибуции еще далеко не бесспорны), относятся к середине 14 в.: фрагмент росписи из Надьварада (Эстергом, Музей) и фрески Эстергомской капеллы (поющий ангел, полуфигуры пророков и сивилл, ок. 1340 г.). Эти произведения итальянского мастера — позднего тречентиста или (роспись капеллы Эстергома) даже кватрочентиста— отличаются тонким пластическим чутьем, наблюдательностью и разнообразием в передаче движения, умением вписать фигуры в обрамление (круг, квадрифолий и т. п.). Одновременно с итальянскими мастерами немало венгерских художников работало в Италии.

В 1458 г. венгерским королем был избран сын Яноша Хуньяди, победителя турок под Белградом, молодой Матьяш Корвин. Тридцатилетнее правление Матьяша (1458—1490) было отмечено не только рядом политических успехов — оно стало Эпохой блестящего подъема культуры и искусства.

Король Матьяш был в полном смысле слова человеком Возрождения по яркой одаренности, жизнеутверждающему темпераменту (лозунг «primum vivere» — «прежде всего жить»), широкому кругу умственных интересов, глубокому пониманию и любви к искусству. Выдающийся воин и дипломат, он в то же время был создателем одной из крупнейших библиотек Европы.

В высоком подъеме искусства Матьяш видел важную государственную задачу, одну из сторон «славы и величия своей страны». В покровительстве искусству ему следовали

многочисленные магнаты, светские и духовные, а также городские общины.

Наиболее значительное место в художественных замыслах короля Матьяша занимало строительство. Широко поставленная в Венгерской Народной Республике совместная работа археологов, историков и искусствоведов приоткрывает сейчас эту интереснейшую страницу истории венгерской культуры. Два архитектурных комплекса особенно привлекли внимание археологов — крепость-дворец в Буде и летняя резиденция короля в Вишеграде.

От архитектуры дворца в Буде в том виде, какой ему был придан Матьяшем Корвином, уцелели остатки фундамента и очень интересные фрагменты внутреннего декоративного оформления. До нас дошли описания этой постройки современниками.

По обеим сторонам подъемного моста дворца в Буде стояли бронзовые фигуры обнаженных воинов со щитами. В нишах фасада находились бронзовые статуи Яноша Хуньяди, Матьяша Корвина и его старшего брата Ласло. На площади перед дворцом возвышалась бронзовая статуя Геракла (размером в полторы натуры). Бронзовые створки ворот были украшены рельефами, изображавшими двенадцать подвигов Геракла. В одном из внутренних дворов находился колодец-фонтан, украшенный медной статуей Минервы.

Через пятьдесят лет после смерти Матьяша, при разгроме Буды в 1541 г., султан Сулейман увез статуи в Стамбул, где эти изображения обнаженных героев были одно время установлены на площади перед ипподромом. Впоследствии статуи были уничтожены.

В комплекс дворца входили террасы, лоджии, украшенные скульптурой, парковые площади, на которых были установлены стелы римской эпохи, в большом изобилии сохранившиеся в то время в задунайской части Венгрии (Паннонии). Современные исследователи указывают на изучение и использование мастерами Эпохи Матьяша Корвина

как итальянскими (Иоаннес Фиорентинус), так и венгерскими композиционных приемов римской скульптуры (надгробные стелы). Художественные работы велись чрезвычайно интенсивно. Историк Бонфини пишет о Матьяше: «Ты разыскиваешь и повелеваешь привлекать отовсюду лучших скульпторов, лепщиков и живописцев; отовсюду сходятся садовники, ремесленники домоустройства; каменотесов требуется больше, чем золотых дел мастеров; везде обрабатывается мрамор, чтобы наилучшим образом удовлетворить требования» .

Матьяш Корвин не только широко привлекал художников и скульпторов из Италии (это были преимущественно флорентийцы из окружения Поллайоло и Бертольдо), но заказывал и покупал в самой Италии отдельные художественные произведения.

Кроме замка Буды другим большим строительным замыслом Матьяша был дворец в Вишеграде, воздвигнутый на месте древней резиденции королей Анжуйской династии. Сейчас восстановлена красивая лоджия фасада замка, в которой стрельчатые арки сочетаются с полукруглыми. Наиболее полно восстановлен также дворцовый фонтан из красного мрамора, который увенчивала статуя мальчика Геркулеса, поражающего гидру (сохранился ее фрагмент). Восемь мраморных стенок—граней основания украшены гербами и пластичными по своим формам цветочными гирляндами. В Вишеграде хранится также несколько других скульптур, найденных при раскопках. Одна из них, так называемая Дьёшдьёрская мадонна (ок. 1490 г.), к сожалению, плохо сохранившаяся, изображает сидящую на троне Марию с младенцем и двумя предстоящими ангелами. Высоким художественным качеством отличается небольшая голова ангела (конец 1480-х гг.) из красного мрамора. Округлые формы детского лица и головы вылеплены широко, с изяществом и жизненной выразительностью.

Вопросы авторства как сохранившихся, так и погибших памятников эпохи Матьяша еще далеки от окончательного решения. В области архитектурных памятников источники

называют в качестве главного строителя флорентийца Кименти Камича (работал в Буде в 1478—1491 гг.). В 1467 г. в Буде работал в качестве инженера до поездки в Москву и постройки там Успенского собора Аристотель Фиораванти. Что касается скульптуры эпохи Матьяша, источники выдвигают на первый план далматинского ваятеля Ивана Дукновича из Трогира, известного также под именем Джованни Далмата. Однако творческий облик этого художника еще не ясен, и атрибуция тех или иных его произведений, исполненных в Венгрии, нередко противоречива и спорна. Большинство исследователей склонно приписать Джованни Далмата «Дьёшдьёрскую мадонну», скульптуры красномраморного восьмигранного колодца в Вишсграде и головку ангела.

Одним из замечательных деяний Матьяша как мецената было создание библиотеки, знаменитой Корвины, которой завидовали такие прославленные собиратели книг, как Лоренцо Медичи и герцог урбинский Федериго да Монтефельтро.

Особенно ценной стороной этого выдающегося собрания рукописей были ее миниатюры. Король организовал в Буде мастерскую живописи, в которую привлек самых выдающихся, прежде всего итальянских миниатюристов того времени. Руководителем мастерской был, по-видимому, далматинский художник-миниатюрист Феликс из Рагузы. Лучшими миниатюристами, работавшими для короля Матьяша в Италии, были Аттаванте дельи Аттаванти (1457—-1517), Герардо дель Фора (1444/45—1497), Джованни Бокарди (1460—-1547), Франческо д'Ан-тонио дель Керико (третья четверть 15 в.).

Первое место среди них по своему значению занимал флорентиец Аттаванте. Вазари писал о нем как о «славном и знаменитом миниатюристе». Его работ добивались во всей Европе лучшие ценители книги. Как художник-миниатюрист он отличался изяществом, вкусом, даром декоративной композиции; он включал в орнамент камеи, рельефы, портреты, целые сцены аллегорического характера. Особенно красиво цветовое решение его миниатюр, пленяющее и сейчас

современного зрителя так же, как оно пленяло пятьсот лет назад знаменитейших меценатов эпохи Возрождения.

Вместе с итальянскими мастерами работали и венгерские художники-миниатюристы. Лишь часть книг переплеталась во Флоренции, так как в Буде Матьяшем была организована переплетная мастерская, давшая чудесные образцы и этой стороны книжной культуры. После смерти короля Матьяша и особенно после турецкого нашествия сокровища Корвины частью погибли, частью рассеялись по всему свету.



илл.405 Капелла Бакоц собора в Эстергоме. 1507 г. Постройка приписывается Андреа Ферруччи. Внутренний вид.

Ренессансное строительство не прекратилось сразу после смерти короля Матьяша, но ведущая роль в нем перешла к магнатам и князьям церкви. Одна из самых прекрасных (и лучше всего сохранившихся) часовен Ренессанса в Венгрии была построена в 1507 г. эстергомским епископом кардиналом Тамашем Бакоц. Это сооруженная из красного венгерского мрамора, отличающаяся изяществом форм капелла Бакоц Эстергомского собора. Соразмерность частей, гармоническая ясность объемов, легкость арочных полукружий, сочетающихся с каннелированными пилястрами, сообщают певучую красоту этой радостной по своему образу постройке. Предполагают, что ее строителем был флорентийский зодчий Андреа Ферруччи. По-видимому, тому же архитектору принадлежит и мраморная сень, которая находится в кафедральном соборе в Пече. Примечательны скульптурные гербы Венгрии этих лет, в которые включались исполненные с большим пластическим чувством изображения растений и геральдических животных (гербы Сатмари, Гереба, М. Батори и других). Многие из них пережили те постройки, для которых предназначались. С именем епископа Батори связано и одно из наиболее сохранившихся произведений венгерского Ренессанса, так называемая Мадонна Батори неизвестного местного мастера. Датируемый 1526 г., этот сравнительно небольшой рельеф (0,68 X 0,51 м), несмотря на некоторую сухость исполнения и как бы застылость движений фигур, отличается какой-то скорбной прелестью, ощутимой в приподнятых бровях ангелов, в серьезной задумчивости Марии, в суровой простоте складок, подчеркивающих нежность длинных пальцев рук.



404 а. Женская головка из замка Буды. Красный мрамор. Ок. 1400 г. Будапешт, Музей крепости Буды.



илл.404б Мадонна с младенцем («Мадонна Батори»). Рельеф. Мрамор. 1526 г. Будапешт. Музей изобразительных искусств.

К первым годам после смерти Матьяша (середина 1490-х гг.) относят чуть ли не единственный сохранившийся образец настенной живописи этого времени. Это аллегорическое изображение четырех добродетелей в покоях епископа Ипполита д'Эсте в Эстергомском замке. В четырех арках, отделенных круглыми (написанными) колоннами, стоят четыре женские фигуры. Несколько линейный стиль их близок к манере Филиппино Липпи.

Ренессансные тенденции проявлялись не только в Буде и Эстергоме. Как пример можно привести так называемую капеллу Лазои (1512 г.) в Дьюлафехерваре в Трансильвании, бывшем в то время одним из центров венгерской культуры. Памятник тем более интересен, что с большим вероятием его можно приписать местным мастерам. Эта небольшая кубическая капелла, пристроенная снаружи к кафедральному собору, представляется как бы единым объемом, отмеченным соразмерностью во всем — ив сдержанном изобилии декора и в ясности ритмов и членений.

Первая четверть 16 в.— одна из самых трагических эпох венгерской истории. В 1514 г. происходит великое крестьянское восстание под водительством Дьёрдя Дожи; по своему содержанию и значению оно ближе всего подходит к Крестьянской войне в Германии 1525 г. Куруцев (испорченное — крестоносцев) Дьёрдя Дожи воодушевляли идеи социальной революции. Восстание было подавлено с кровожадной, почти беспримерной, жестокостью. «Дикий сейм» 1514 г., принявший «Трипартитум» (уложение о трех составных частях нации), обрекал крестьян на вечное бесправие «как не проявивших верности». Но лишение народа всяких прав и надежд обернулось против самих правящих кругов. Когда через несколько лет внешний враг приблизился к венгерской границе, король и магнаты уже не смогли противопоставить ему объединенную силу народа. Поражение при Мохаче 1526 г. на полтораста лет отдало большую часть страны во власть турецких завоевателей, не ставивших пределов своему произволу. Политическому и культурному развитию Венгрии был нанесен тяжелый удар. И тем не менее ренессансное искусство Венгрии продолжало теплиться в северной части страны и в части задунайской Венгрии, подпавшей под власть австрийских Габсбургов. Здесь, в частности, в сохранившихся старых замках ренессансное строительство развивалось еще в течение ряда десятилетий (например, архитектурные перестройки замка Шарошпатак).

К концу 16 столетия в центральных областях Венгрии под гнетом турецких захватчиков национальная художественная

культура замирает. Области, отошедшие к Австрии, становятся экономическими и культурными окраинами габсбургской Австрии.

Искусство Чехословакии

Л. Алешина

В начале 15 в. в результате обострения социальных противоречий в чешских землях развернулось широкое народное антифеодальное движение гуситов. Облеченное, как и многие другие движения масс эпохи средневековья и раннего капитализма, в форму религиозной борьбы, гуситство, по существу, являлось революционным выступлением чешского народа за самостоятельное национальное развитие, против засилия иноземцев в стране, против дурмана католицизма, за ликвидацию феодальных отношений.

Условия исторического развития Словакии отличались от чешских; она к началу эпохи Возрождения уже несколько веков находилась под властью венгерского королевства. Однако в рассматриваемый период ее историческая судьба оказывается не раз сплетенной с Чехией. Гуситское движение получило значительный размах и в Словакии. С середины 16 в. часть Словакии испытывает вместе с Чехией общую участь, оказываясь под господством династии Габсбургов.

Высшим и наиболее последовательным выражением демократической и плебейской направленности гуситской революции было движение таборитов, сумевшее создать ту могучую народную военную силу, которая под руководством Яна Жижки в течение четверти века громила объединенные силы центральноевропейской феодально-католической реакции.

Все же вследствие предательства умеренных бюргерских и дворянских течений в гуситском движении, главным образом представленных так называемыми чашниками, табориты в конечном счете понесли полное поражение к 1430-м гг.

Однако было бы неверным рассматривать весь период с 1430-х гг. до конца 15 в. как период полного торжества феодальной реакции.

Долгое время чешское дворянство и зажиточное бюргерство ценой определенных компромиссов с властью германского императора и с папством сохраняли Экономические позиции, государственную и культурную самостоятельность Чехии. В этих условиях, особенно в период правления ставленника чашников короля Иржи из Подебрад (1458—1471), продолжал осуществляться процесс перехода от прогрессивных тенденций поздней готики к искусству раннего Возрождения. Первые предпосылки к этому переходу наметились уже в художественной культуре последней трети 14 в. (творчество Теодориха, Мастера Тржебоньского алтаря, Петра Парлержа и др.)(*См. т. II, кн. 1-я, глава «Искусство Чехословакии»*).



ПОЛЬША
ЧЕХОСЛОВ
ПОМОРЬЕ
Гданьск
Одра
Торунь
Варта
Висла
Гнезно
Познань
ВАРШАВА
ВЕЛИКАЯ ПОЛЬША
ПОЛЬША
Серадз
Эльба
СИЛЕЗИЯ
Вроцлав
Велюнь
МАЗ
Бжег
Сандомир
Литомержице
Нове-Место-на-Метуе
МАЛАЯ ПО
ПРАГА
Лаба
Краков
Кутна-Гора
Литомышль
Влтава
ЧЕХИЯ
МОРАВИЯ
ЧЕХОСЛОВАКИЯ
Бардейов
Тельч
Левоча
Банска-Бистрица
Кош
Рожнява
СЛОВАКИЯ
Банска-Штявница
Дунай
Братислава

Карта. Польша и Чехословакия.

В целом гуситское движение, основанное на критическом отношении к старым церковным догмам, привело к раскрепощению умов и в конечном итоге создало ту базу, из которой вышли гуманизм и просветительство, столь характерные для общественной жизни Чехии второй половины 15—16 в. Рост национального самосознания, приобщение широких народных масс к духовно-идеологической борьбе способствовали укреплению и расширению демократических основ в культуре и искусстве Чехии.

Отдельные виды художественного творчества уже в период гуситских войн все больше связываются с непосредственной жизненной практикой. Получает толчок к дальнейшему развитию литература на чешском языке, посвященная актуальным политическим вопросам. В рукописных сочинениях, в духовных песенниках, часто украшавшихся рисунками, иллюстрирующими то или иное событие действительности, борьба гуситов получила свое прямое отображение (например, в так называемом Иенском кодексе). Во второй половине 15 в. широко распространяется книгопечатание.

Перемены в общественно-экономических условиях, связанные в первую очередь с ростом и укреплением могущества городов, привели к тому, что уже с начала 15 в. сказывается ограниченность готической средневековой художественной системы в целом, выродившейся в беспрерывное повторение одних и тех же идеальных форм так называемого «красивого» стиля. Нарастает потребность в искусстве принципиально нового типа. Наиболее передовые мастера 15 в. не остаются в стороне от тех громадных перемен, которые происходили в это время в жизни Чехии. В изобразительном искусстве замечаются признаки формирования новых художественных принципов. Все ярче проявляется стремление к внимательному изучению и правдивому отображению окружающего мира. В старые формы

религиозной картины проникают отзвуки живых наблюдений действительности, и условно-традиционная сюжетная схема все явственней превращается в композицию, в которой перед зрителями предстают в условиях привычного бытового окружения современники художника. Новые ренессансные тенденции в 15 в. проявляются преимущественно в живописи и представляют собой один из национально своеобразных вариантов северного Возрождения. С 16 в., особенно после утверждения иноземной власти австрийской династии Габсбургов, широкое развитие получают заимствованные из Италии формы искусства позднего Возрождения. Особое развитие получает архитектура.

* * *

Наиболее ранним произведением живописи Чехии, в котором наметились новые тенденции, является так называемый Райградский алтарь, созданный неизвестным художником (ок. 1420 г.; Брно, Музей). В работах мастера ощущается знакомство его с творчеством создателя Тржебоньского алтаря. В то же время в таких сценах, как «Несение креста», «Распятие», очевидно стремление к более развернутому рассказу о событии, отдельные участники которого предстают как конкретные реальные типы, наблюденные в окружающей жизни. Однако для первой половины века Райградский алтарь является почти уникальным произведением. Повсеместное широкое обращение к новым, более свободным принципам видения и отображения мира происходит лишь со второй половины 15 столетия. Этому благоприятствовал общегосударственный подъем в Чехии, связанный с правлением Иржи из Подебрад, вокруг которого объединились зажиточные круги горожан и мелкого дворянства.

Монументальная и станковая живопись, а также миниатюра по своему практическому назначению оставались еще связанными с церковью. Однако в самих произведениях все сильнее ощущается проникновение светского начала, воздействие окружающей жизни, стремление заменить условные каноны изображения человека принципами,

основанными на опыте и конкретном наблюдении. Часто в пейзажных фонах какой-либо традиционной по иконографии религиозной сцены появляются реальные виды той или иной местности или эпизоды действительной жизни. Так, на титульном листе «Кутногорского градуала» (духовного песенника) конца 15 в. изображены различные моменты трудовой жизни рудокопов Кутной Горы. В этот же период в кутногорской церкви св. Варвары создаются фрески, показывающие различных ремесленников за работой. Сцены шахтерского труда мы видим на заднем плане также в картине «Св. Анна с Марией и младенцем Христом» (1513 г.), происходящей из словацкого городка Рожнявы. В многочисленных рукописных книгах конца 15 — начала 16 в. изображаются сцены из жизни национального чешского героя Яна Гуса.

Чешские и словацкие мастера часто обращаются в этот период за опытом в соседние страны — Германию, Австрию и Венгрию, где тенденции нового искусства проявились ранее. Это помогало им наверстать некоторое опоздание в развитии, вызванное неблагоприятными условиями для искусства в стране, разоренной длительной и тяжелой войной. Иногда, хотя для конца 15 в. это редкое явление, в Чехию приезжают чужеземные мастера. Так, несомненно не местному художнику принадлежит роспись Смишковской капеллы церкви св. Варвары в Кутной Горе (конец 15 в.). Фрески эти отличаются пластической выразительностью объемов, жизненностью движений, господствующим положением образа человека в композиции — словом, носят вполне ренессансный характер.

К концу 15 в. процесс нарастания новых тенденций в поздней готике приводит к формированию собственно ренессансной живописи. В это время из безличной массы средневековых мастеров выделяется несколько крупных индивидуальностей, обладающих четко выраженной личной манерой. Хотя эти мастера еще неизвестны по именам, их творческий почерк настолько определенен, что позволяет точно установить круг их произведений, последовательные этапы развития.

Значительнейшим представителем живописи Чехии начала 16 в. является Мастер Литомержицкого алтаря, названный так по самому крупному своему произведению—многочастному алтарю церкви в городе Литомержице. Чехословацкие ученые пока не располагают документальными источниками о нем, однако на основании его произведений и их стилистического анализа они воссоздают довольно подробно творческую судьбу мастера. Начав свое образование в мастерской чешского живописца, он затем посещает различные немецкие области. Предполагают, что он побывал и в Северной Италии. Вернувшись на родину, он основал мастерскую. Здесь в первые годы 16 в. и был написан Литомержицкий алтарь.

Внутренние створки алтаря, сохранившиеся не полностью, посвящены сценам из жизни Марии, наружные — страстям Христа. Его глубоко гуманистический характер делает это произведение новой главой в истории чешской живописи, главой, открывающей эпоху Возрождения. В центре внимания художника — человек. Его значительность определяется самой его земной природой, его чисто земными поступками и действиями. Галлерея образов таких людей, полных внутреннего достоинства и благородства, представлена на створках алтаря. Позы фигур спокойны, их движения, даже в самых динамичных сценах страстей Христовых, величавы и плавны, подчинены четкому линейно-пространственному ритму. Глубина пространства, строящегося чередованием планов, объемная пластика форм — черты ренессансной картины. Вместе с тем мастеру еще недостает подлинно научного знания. Его перспектива и светотень чисто эмпиричны. Он стремится к четкому расположению фигуры в пространстве, передавая падающую от нее тень, но делает Это при помощи условного приема — темных заостренных треугольничков, направленных в сторону, противоположную от источника света. В построении складок одежды ощущается нередко готическая дробность и изломанность.



илл.412а Мастер Литомержицкого алтаря. Встреча Марии и Елизаветы. Створка Страговского алтаря. Ок. 1505 г. Прага, Национальная галлерея.



илл.412б Мастер Литомержицкого алтаря. Христос перед Кайафой. Створка Литомержицкого алтаря. После 1500 г. Литомержице, Музей.

В еще большей степени ренессансный характер присущ его следующей работе — Страговскому алтарю (ок. 1505 г.; Прага, Национальная галлерея). Количество фигур в изображенных сценах уменьшается. Это тем более заметно, что две из трех сохранившихся створок изображают общий с предыдущим алтарем сюжет (встреча Марии и Елизаветы и рождество

Христа). Фигуры приобретают еще большую величавость и эпическую значительность. Пластика человеческого лица достигает невиданной ранее в чешском искусстве силы. Ясные чистые краски теплого тона сливаются в радостную колористическую гармонию.

С творческими достижениями Мастера Литомержицкого алтаря чешская живопись сразу продвинулась настолько вперед, что могла уже начать решать новые задачи, выдвигаемые жизнью, в частности проблему создания образа конкретного реального человека. В начале 16 в. в Чехии появляются первые станковые портреты. Самый ранний из них — портрет Альбрехта из Коловрат 1506 г., приписываемый Мастеру Литомержицкого алтаря (Меерсбург, частное собрание). Портретируемый был крупнейшим чешским магнатом и политическим деятелем. По силе характера, неукротимому стремлению к власти — это личность ренессансного склада. Несмотря на полное отсутствие опыта в подобном жанре, художник смог создать очень целостный и по-своему убедительный образ, чем-то близкий к нидерландскому портретному искусству 15 в. Простота и сдержанность характеризуют трактовку мастером модели. Альбрехт изображен погрудно, в фас; его лицо обращено к зрителю. Пристальный упорный взгляд, твердо сжатые губы, суровая складка у рта — перед нами властный, резкий, целеустремленный человек. Даже такие чисто художественные недостатки, как суховатая и жесткая манера письма, некоторая угловатость и плоскостность, свойственные портрету, в данном случае неожиданно кажутся очень подходящими для внутренней характеристики подобного образа.

Литомержицкий мастер выступал и как монументалист. Примерно в 1508 г. им исполнены фрески верхнего яруса капеллы св. Вацлава в соборе св. Вита в Праге. Роспись эта представляется вершиной творческих достижений художника. Она посвящена изображению легенды о Вацлаве — национальном святом Чехии. Вся система расположения фресок, принцип построения каждой сцены, понимание

человеческого образа говорят о полном торжестве Возрождения в творчестве Мастера Литомержицкого алтаря. Собственная манера художника (в росписи участвовали также несколько помощников) ярче всего обнаруживается во фреске Западной стены капеллы, изображающей сцены приезда и встречи Вацлава на имперском сейме. Художник изображает эти сцены как подлинно реальное событие, носящее, однако, торжественный, величавый характер. Характерные черты творчества литомержицкого мастера—эпическая монументальность фигур, ясность ритмического построения, спокойная пластика формы — нашли свое совершенное выражение в этом выдающемся произведении чешского искусства. По обе стороны от находящихся в центре Вацлава и императора в неглубоком словно рельефном пространстве располагается свита. Это целая галлерея современников — яркие портретные образы сильных, властных, полных достоинства людей. Они прочно и крепко стоят на ногах. Спокойно и уверенно взирают они на мир, сознавая себя подлинными творцами этого мира. Творчество Мастера Литомержицкого алтаря сыграло важную роль в чешском искусстве. Преодолевая ограниченность средневековой концепции, он заложил основы нового ренессансного мировосприятия.

Стремление к передаче образа человека во всей его реальной жизненности и материальной осязательности становится преобладающим направлением в чешской живописи первой половины 16 в. Одним из наиболее наглядных примеров подобного отношения к искусству является створка органа с изображением св. Йиндржиха и св. Кунгуты (Прага, Национальная галлерея), исполненная ок. 1520 г. неизвестным мастером. Фигуры более чем в натуральную величину представлены в рост. Некоторыми чертами — статуарным величием жестов и поз, типом лиц — эти изображения близки искусству литомержицкого мастера.



илл.413 Св. Кунгута. Фрагмент органной створки. Ок. 1520 г. Прага, Национальная галлерея.

Дальнейшее развитие чешской живописи связано с усиливающимся воздействием саксонской школы и ее главнейшего представителя Лукаса Кранаха. Наи-болеее крупный чешский живописец второй четверти 16 в., известный под инициалами I. W., получил свое образование непосредственно в мастерской Кранаха. С его деятельностью связано появление в Чехии первых картин на античные темы. В 1525 г. им написано «Самоубийство Лукреции». При всем сюжетном новаторстве картина представляется более условной и консервативной, чем работы предшествующих мастеров. Образ Лукреции далек от подлинной жизненности. Ее поза изломанна, жест манерен, трактовка одежды плоскостно-декоративна.

Дальнейшее развитие творчества этого монограммиста характеризуется нарастанием реалистических моментов, усилением пластического начала. Полна наивной прелести и вместе с тем естественной человеческой скорби поза пригорюнившегося израненного Христа в картине «Страдающий Христос» (1541).

В 40-е гг. 16 в. в мастерскую живописца I. W. вливаются новые свежие силы, внесшие в создаваемые здесь картины много своеобразных черт. Усиливаются жанровые моменты, шире применяется пейзажное окружение, характеристика действующих лиц делается более разносторонней и конкретной. К этому периоду относится создание алтарного образа для церкви в Осеке с изображением обезглавливания св. Варвары. Чудесен лирический образ нежной круглолицей девушки с пышными золотистыми волосами, особенно по контрасту со стоящим рядом старым воином, взмахнувшим мечом. Изумительно красива колористическая гамма картины, построенная на сочетании холодноватого свечения прозрачных зеленых тонов с теплым мерцанием золотисто-коричневого.

В 1526 году в Чехии пришли к власти Габсбурги, и страна оказалась включенной в многонациональную монархию этой австрийской по происхождению династии.

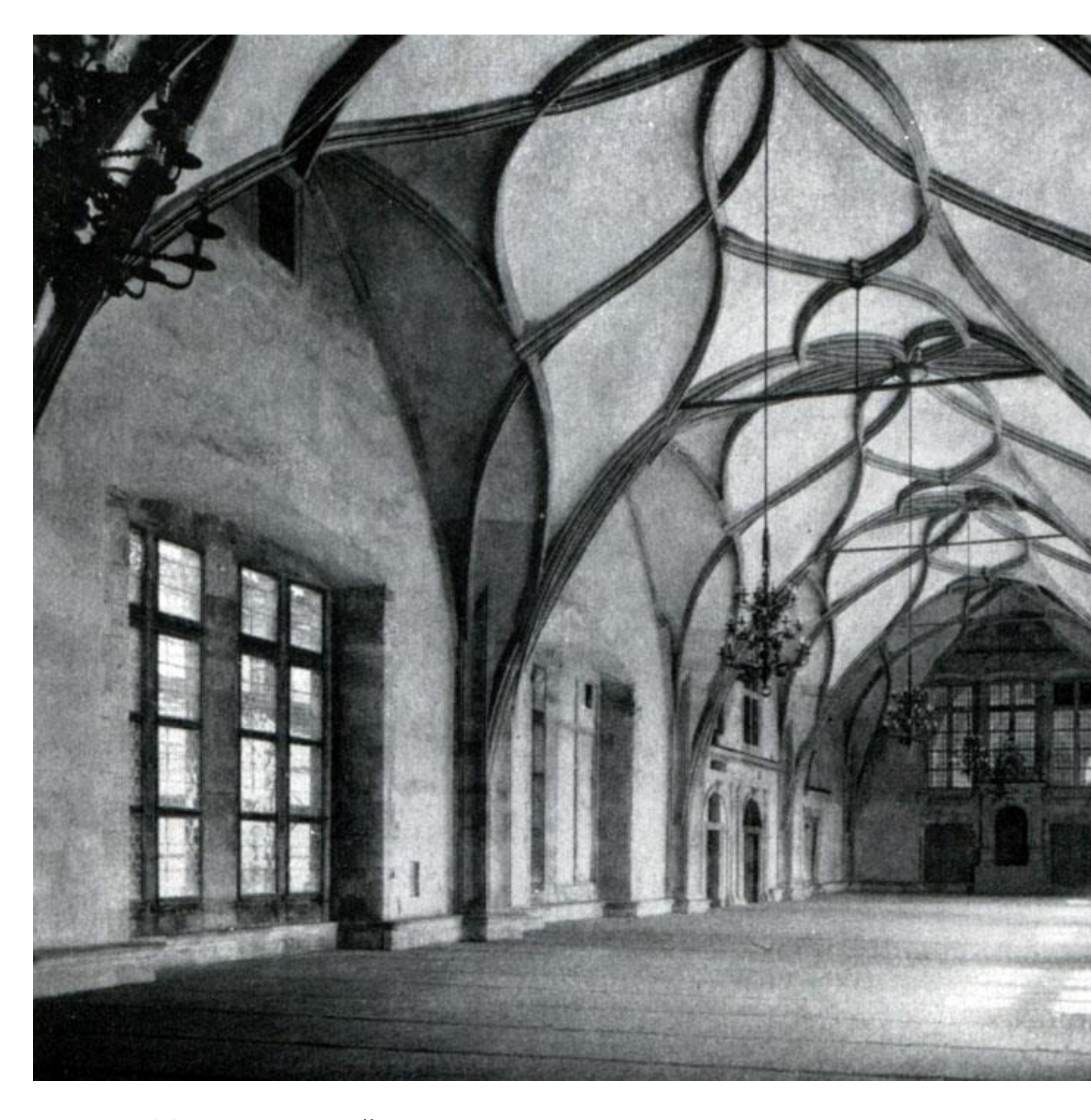
Габсбурги проводили характерную для абсолютизма централизаторскую политику, поддерживали католическую церковь. В условиях господства абсолютизма Габсбургов начиная с 1530—1540-х гг. единая линия развития чешской живописи нарушается. При королевском дворе начинают трудиться много приезжих художников, работавших в духе позднего Возрождения и маньеризма. Они создают многочисленные парадные портреты короля и придворных, расписывают королевские дворцы и загородные замки магнатов. Постепенно складывается характерное итальянизирующее придворное искусство. С другой стороны, в творчестве местных чешских мастеров временами сказываются реминисценции готического искусства, особенно в области церковной живописи.

* * *

В архитектуре черты Возрождения замечаются уже со второй половины 15 в. Если ранее почти исключительно предпринималось лишь церковное строительство, то теперь возникает все больше памятников гражданского, светского зодчества.

Первым сооружением, в котором явственно обнаружилась тенденция нового понимания архитектурных задач, является так называемый Владиславов зал в пражском Кремле. Этот зал входит в комплекс дворцовых зданий, строившихся для короля Владислава в 1485—4502 гг. Строителем его был крупнейший чешский зодчий того времени Бенедикт Рейт (ок. 1454—1534). По своим размерам зал был тогда одной из самых больших построек светской архитектуры в Европе (62 X 16 X 13 м). Сама возможность появления подобного типа сооружения, предназначенного для празднеств, турниров, балов и других придворных развлечений, свидетельствовала о торжестве нового, светского мировосприятия. Новые моменты встречаются и в архитектурном решении зала. Характерно уже

преобладание горизонтальной протяженности над вертикальной. Правда, перекрытие зала осуществлено при помощи готической системы звездчатых сводов, причем сам сложный переплет нервюр носит не конструктивный, а декоративно-орнаментальный характер. Вместе с тем та смелость, с которой громадный пролет перекрыт без единой опоры (вся конструкция опирается лишь на стены), то ощущение свободно раскрытого человеку пространства, которое доминирует во впечатлении от архитектуры зала, являются, по существу, результатом нового гуманистического мировосприятия. Длинные стены зала раскрыты наружу широкими сдвоенными прямоугольными окнами. Окна расположены почти на одном уровне с поверхностью пола, и этот прием еще более способствует впечатлению открытости пространства. Свет равномерно освещает зал, делает легко обозримой его четкую конструктивную основу.



илл.406 Бенедикт Рейт. Владиславов зал дворца в пражском Кремле. 1485- 1502 гг.

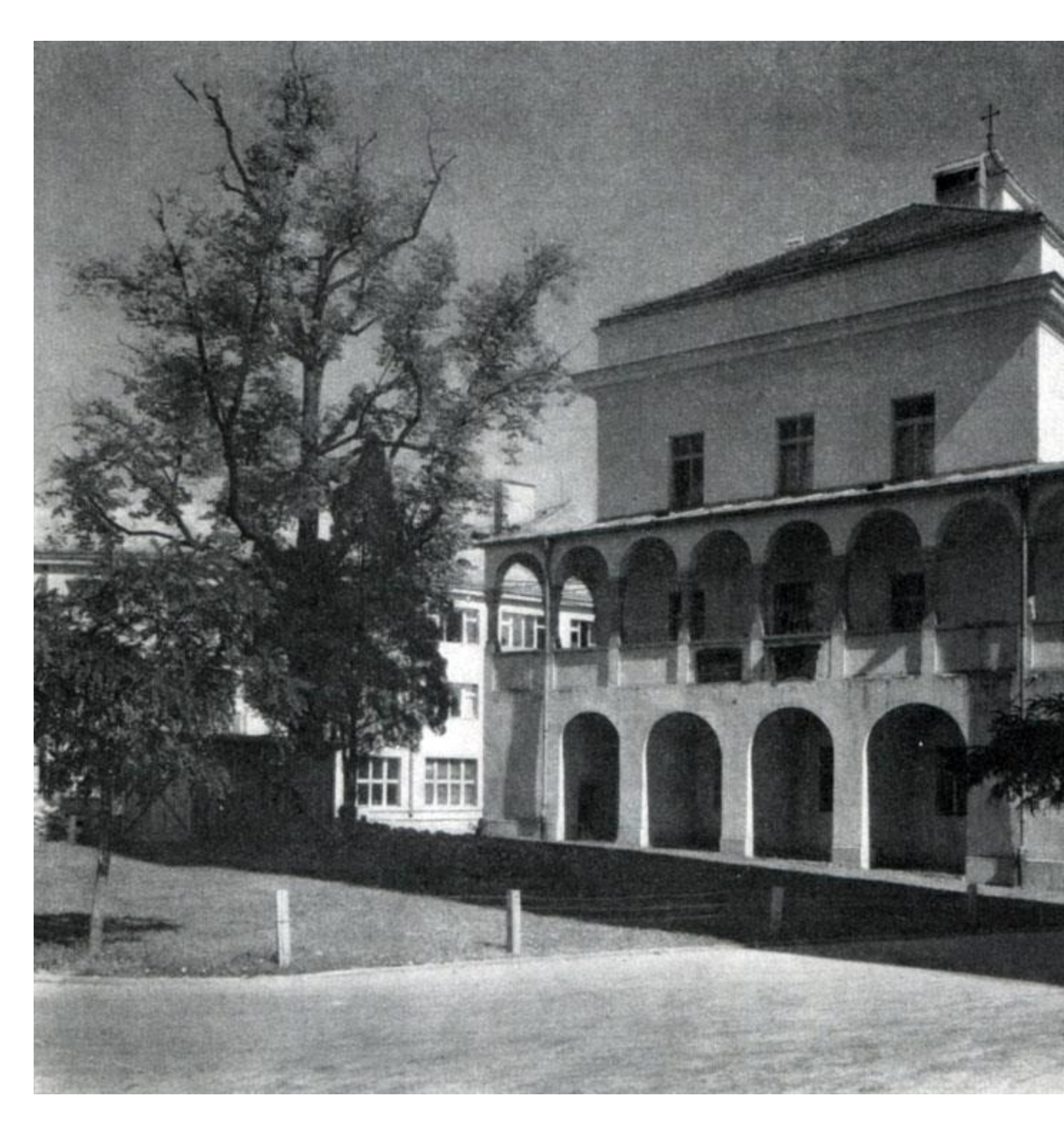
В своей постройке Бенедикт Рейт обращается и к прямому применению элементов ренессансного архитектурного декора. Спаренные окна обрамлены снаружи каннелированными

пилястрами. Кстати, этот мотив сдвоенных окон, появившись здесь впервые, станет впоследствии одним из излюбленных приемов чешской ренессансной архитектуры.

Строительство Владиславова зала свидетельствовало о появлении в чешском искусстве и строительной практике новых архитектурных тем, связанных с формирующимся новым укладом жизни, с распространением более гуманистического светского мировоззрения.

В этот же период тенденции ренессансного характера обнаруживаются и в строительстве Словакии. Богатые торговые города, многие из которых были связаны с развитой рудной промышленностью, строят ратуши, в архитектуре которых нашло свое отражение растущее гражданское самосознание городского населения.

Ратуша в Банска-Бистрице (ок. 1510г.) — прекрасный пример утверждения ренессансных принципов в городской архитектуре Словакии. Здание было завершено уже не тянущимися ввысь готическими фронтонами, а четкой горизонталью аттика. Фасад на уровне второго этажа раскрывался на площадь арочной галлереей, что придавало облику ратуши совсем иной характер. Постройка получала непосредственную связь с городским пространством; четкий ритм полуциркульных арок, как и пластический аттик, подчеркивали уравновешенность ясного и простого объема здания. В дальнейшем по подобному образцу строится множество ратуш, особенно в Словакии.



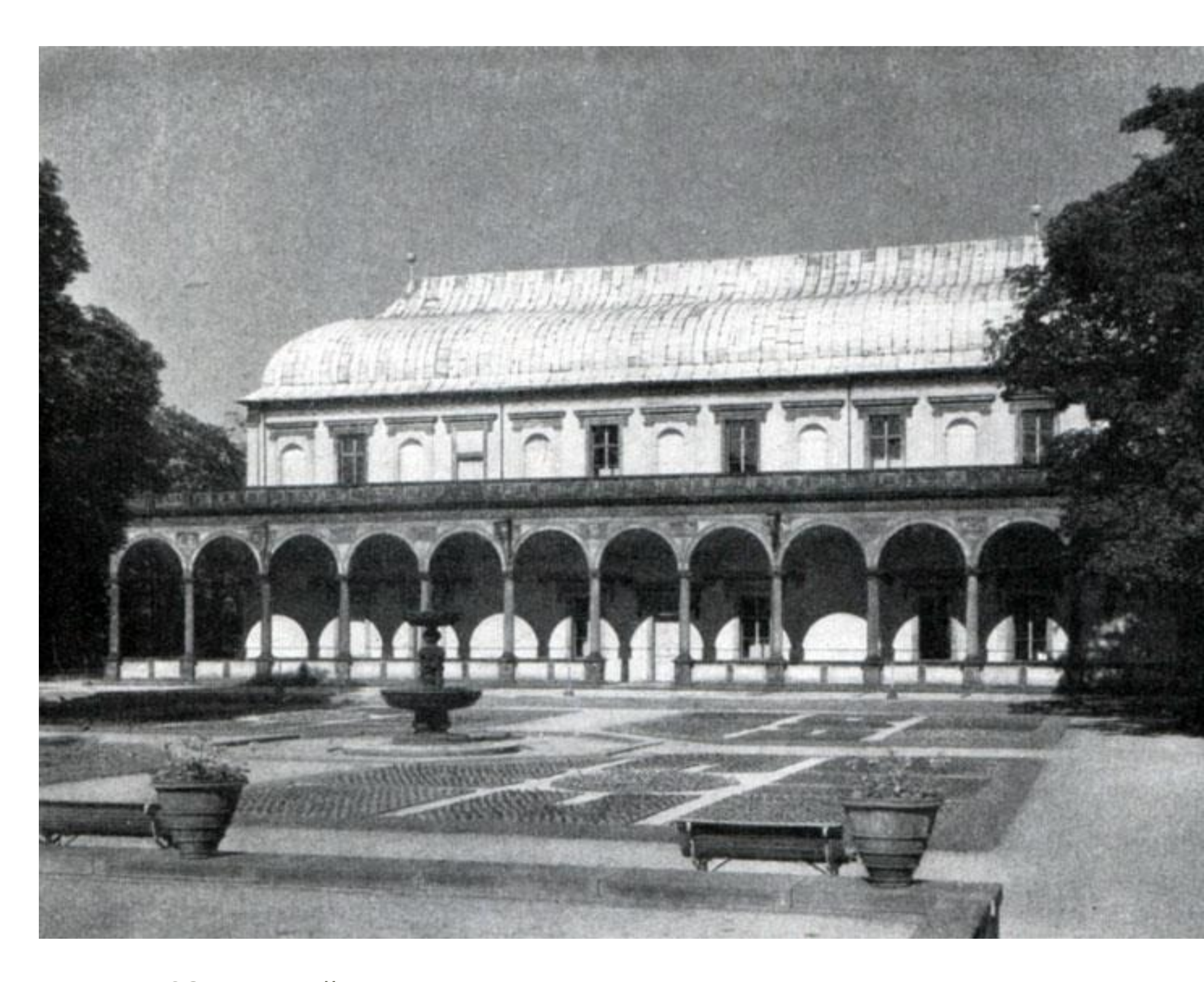
илл.410 Ратуша в Банска-Бистрице. Ок. 1510 г. Общий вид.

Сложение принципов ренессансного зодчества — процесс, шедший в Чехии в начале 16 в. хотя и медленным, но

естественным путем,—приняло с 1530-х гг. существенно иной характер. Новая династия последовательно заменяет местных строителей и архитекторов мастерами, вызванными из Италии. В пражском Кремле начинается интенсивное дворцовое строительство по образцам итальянского Возрождения. Примеру короля следуют вельможи, и вскоре по всей Чехии возникают роскошные дворцы и замки, очень красивые, но несколько выпадающие из местной архитектурной традиции. Правда, очень скоро начинает осуществляться взаимодействие этих двух линий в чешской архитектуре. Отечественные мастера осваивают принципы нового стиля, а приезжие строители, каменотесы и декораторы, быстро ассимилируясь, не пренебрегают изучением строительных материалов, традиций и форм страны, в которой им пришлось работать.

В начале 30-х гг. 16 в. на территории пражского Кремля разбивается парк по образцу итальянских и начинает строиться увеселительный летний королевский дворец Летоградек (1536—1563). Сооружали его вначале итальянские архитекторы и скульпторы под руководством Джованни Спацио. После перерыва, вызванного грандиозным пожаром Праги в 1541 г., строительство было закончено видным архитектором Бонифацием Вольмутом, немцем по происхождению, работавшим, однако, большую часть жизни в Праге и здесь же умершим (в 1579 г.).

Дворец представляет собой вытянутое прямоугольное сооружение в два этажа. Главный архитектурный акцент здания — арочная галлерея, окружающая весь его нижний этаж. Кажется, что на чешскую землю оказалась перенесенной во всей своей соразмерной стройности и законченной гармонии постройка флорентийского Возрождения. Первый ярус, строившийся итальянцами, в изобилии украшен скульптурным декором (рельефные вставки на базах колонн, парапете и между архивольтами арок, фриз с богатой растительной орнаментикой). Второй этаж, принадлежащий Вольмуту, более сдержан и скуп — чередующиеся окна и ниши, обрамленные пилястрами и наличниками, членят стену



илл.408а Летний дворец королевы Анны в пражском Кремле (Летоградек). 1536- 1563 гг. Архитекторы Джованни Спацио и Бонифаций Вольмут.

Стиль Вольмута, исходившего в своем творчестве из архитектуры не Флоренции, а античного Рима, пожалуй, ярче всего выявляется в расположенной недалеко от Летоградека так называемой Мичовне — павильоне для игры в мяч (1567—1569). Архитектура этого также прямоугольного, вытянутого в длину здания более монументальна. Зодчий здесь стремится подчеркнуть пластику стены. Строгий ритм мощных полуколонн колоссального ордера и ниш-окон между ними создает простой и суровый архитектурный образ.

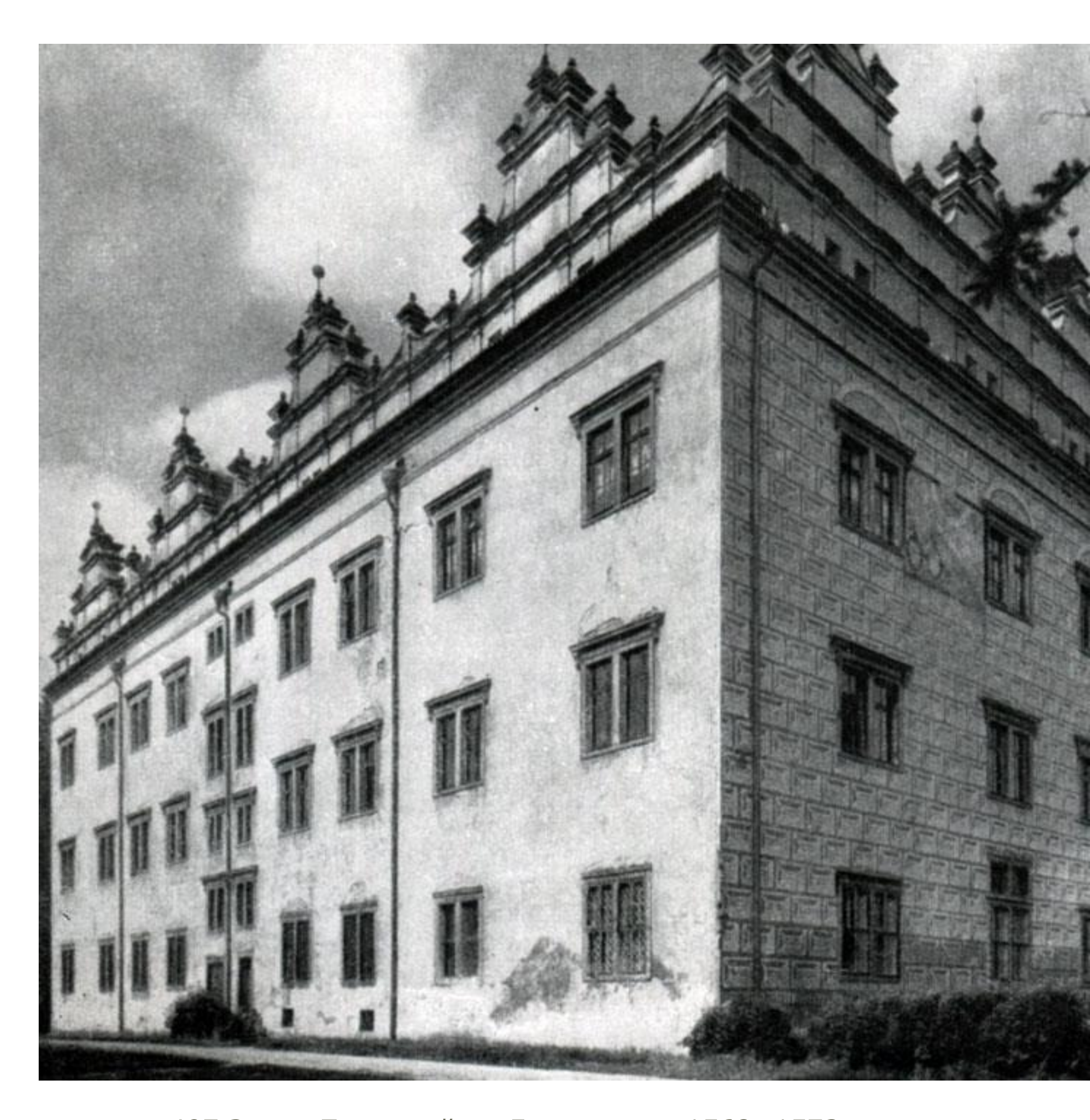
Во второй половине 16 в. многие чешские магнаты в соответствии с духом и требованиями светской культуры перестраивают старые неудобные феодальные замки или же создают новые при помощи приезжих итальянских мастеров.



илл.408б Замок в Опочно. 1560-1569 гг. Внутренний двор.

Одним из наиболее сохранившихся и характерных является замок Пернштейн в Литомышле, построенный в 1568—1573 гг. Дж. Б. Авосталисом да Сала. Как и во многих других чешских усадебных постройках этой поры, его центральным ядром является квадратный внутренний двор, окруженный со всех

сторон открытыми арочными галлереями. Двор чрезвычайно эффектен со своими тремя ярусами легких и стройных аркад. Развивая дальше мотив арочной галлереи, архитектор раскрывает часть стены со стороны фасада, создавая на третьем этаже сквозную лоджию и связывая тем самым двор с внешним пространством. В архитектуре наружного фасада итальянский мастер в большей степени использует традиции местного зодчества. Здание венчается карнизом с нарядным, декоративно изрезанным фронтоном. Стены снаружи и внутри — в галлереях аркад украшены монументальной росписью в технике сграффито, ставшей со времен Ренессанса излюбленным видом наружного живописного декора в Чехии и Словакии.



илл.407 Замок Пернштейн в Литомышле. 1568- 1573 гг.
Архитектор Джованни Баттиста Авосталис да Сала. Общий вид.

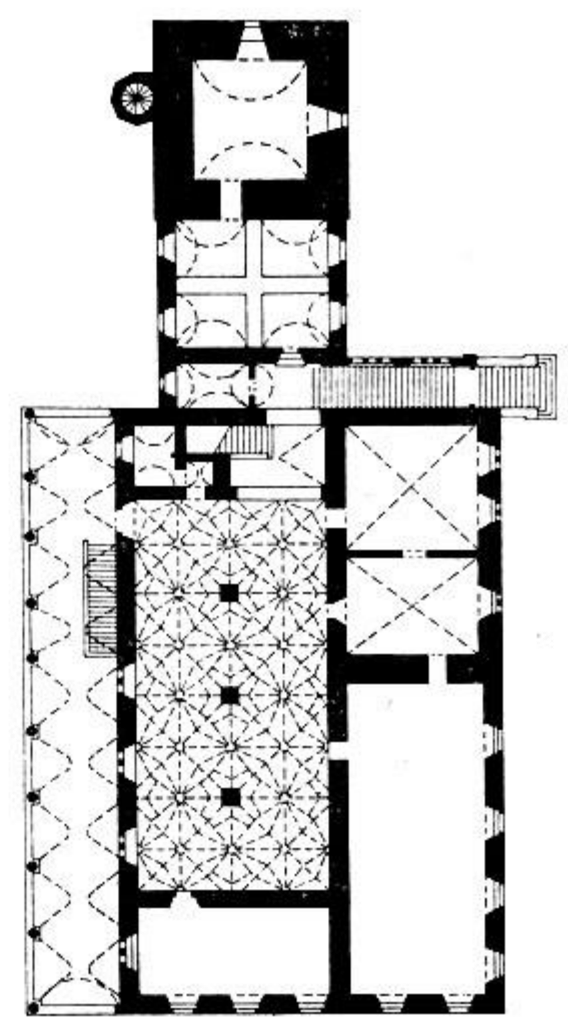


рис.стр.519 Ратуша в Левоче. Конец 15 в. План второго этажа.

Многие постройки, дворцы и замки вельмож, ратуши и дома горожан украшались фигурными и орнаментальными сграффито. Так, дворец Шварценберга в Праге (1563 г., архитектор — итальянский мастер Августин) сплошь покрыт сграффитовыми росписями, в большей части стены имитирующими граненые блоки камня, а в аттике, на фронтонах и верхней части ограды использующими растительный орнамент и причудливый узор ренессансных гротесков.

Во второй половине 16 в. начинается более глубокое усвоение принципов ренессансного зодчества широкими массами чешских и словацких строителей. В городах помимо многочисленных отдельных построек создаются целые

ансамбли ренессансной архитектуры. Особенно близок был чешским мастерам мотив аркад, так как открытые сводчатые галлереи были весьма распространены в архитектуре чешских городов еще в период готики. Теперь стрельчатая арка заменяется полуциркульной. Центральные площади многих чешских городов окружены сплошным поясом подобных арочных галлереи (например, Тельч, Литомышль, Нове Место-на-Метуе).



илл.409 Городские дома в Тельче. 16 в. на главной площади

Иногда, особенно часто в Словакии, арочными галлереями окружался и внутренний двор городского жилого дома. Таким образом, прежде замкнутые, темные маленькие помещения готического дома в эпоху Ренессанса раскрываются навстречу свету и воздуху. Те дома, фасад которых не был снабжен лоджией, часто имели богато декорированный портал, являвшийся главным архитектурным акцентом стены.

Церковное строительство в этот период не играло большой роли. Но и сюда проникают мотивы светской архитектуры, и здесь возникают новые формы.

К концу 16 в. принципы ренессансной архитектуры восторжествовали на территории всей страны. Строительство в этом стиле продолжалось вплоть до начала 17 в., когда оно было прервано Тридцатилетней войной.

Скульптура не получила большого развития в Чехии и Словакии в 15—16 вв. В большей мере, чем в предыдущую эпоху, она имела в основном прикладной характер, применяясь либо в чисто декоративных целях для украшения здания, либо в виде фонтанов, надгробий и т. п.

Уже с конца 15 столетия в памятниках архитектуры проявляются новые мотивы скульптурного ренессансного декора. В первую очередь это сказывается в искусстве Словакии в силу ее государственной связи с Венгрией, где уже в 60—80-х гг. 15 в. при дворе короля Матьяша Корвина возник мощный очаг новой, светской культуры.

Так ренессансная орнаментика появляется в декоре пределлы грандиозного алтаря в соборе св. Елизаветы в Кошице, созданного в 70-х годах 15 века и в целом еще решенного в готических формах. Творчество крупнейшего мастера словацкой поздней готики Павла из Левочи, создавшего в 1508—1515 гг. деревянный резной алтарь левочской приходской церкви, было также уже затронуто

новыми веяниями. Отдельные образы скульптора (апостолы в сцене «Тайная вечеря», пастухи в сцене «Рождество») характеризуются яркой жизненной реальностью. Стремление к гармонической уравновешенности пластических решений, выразительной ясности образов, лишенных нервной экспрессии и взволнованности,— все эти черты свидетельствовали о зарождении новых художественных принципов и эстетических представлений.



илл.411 Павел из Левочи. Пастух. Фрагмент композиции «Рождество». Раскрашенное дерево. Алтарь приходской церкви в Левоче. 1508-1515 гг.

Среди приезжавших в Прагу с 30-х гг. 16 в. итальянских мастеров было много резчиков по камню и лепщиков, взявших в свои руки скульптурное оформление королевских дворцов и дворянских замков. Материал, употребляемый при этом, был самый различный — резной камень, терракота и стуковая лепнина, часто с позолотой.

Великолепным примером пластического украшения интерьера являются лепные потолки и своды королевского охотничьего замка Звезда в Праге (1556); сложные по рисунку своды центрального и угловых помещений украшены кассетами самых разнообразных форм. Внутри кассет помещены рельефные лепные сцены из античной мифологии, гирлянды цветов и плодов, сочный растительный орнамент.

В рядовой городской застройке широко распространяется скульптурное украшение порталов, выполненное как итальянскими, так и местными мастерами, перенявшими новые мотивы декора.

Во второй половине 16 в. на площадях наиболее крупных городов Чехии и Словакии устанавливались фонтаны, богато украшенные скульптурой. Самый ранний, так называемый Поющий фонтан, стоящий ныне перед Летоградеком,— характерное произведение итальянского ренессансного мастерства. Исполненный по проекту и модели Ф. Терцио (1562), он отлит из бронзы чешскими мастерами Т. Ярошем и В. Кржичкой в 1564—1568 гг.

К концу 16 в. наряду с обращением к итальянским образцам в Чехии возобновляется связь с искусством северного Возрождения. В это время при императорском дворе Рудольфа II в Праге работает крупный нидерландский скульптор Адриан де Фриз (ок. 1560—1626). Созданные им здесь

монументальные и станковые произведения были уничтожены и расхищены во время Тридцатилетней войны.

В этот же период некоторые приезжие мастера вносят в чешскую пластику элементы маньеризма. Это проявилось, например, в монументальном мраморном фонтане Кроцина, поставленном в конце 16 в. на Староместской площади (ныне находится в Национальном музее в Праге). Более чем девятиметровой высоты фонтан представляет собой сложный конгломерат архитектурных и пластических форм. Здесь и аллегорические статуи, и фигура Нептуна, и рельефные изображения различного рода символов и эмблем. Сложность пластического и образного решения предвосхищает уже барочную скульптуру, пышно расцветшую в Чехии в следующем веке.

Эпоха Возрождения в культуре и искусстве Чехии и Словакии отличалась сложностью и противоречивостью. Наряду с вызреванием местных самостоятельных тенденций большую роль играли пришлые элементы. Но так или иначе, 16 век привел к сложению основ культуры новой эпохи, порвавшей со средневековьем. В следующем столетии Чехия, как и другие страны Западной и Центральной Европы, закономерно переходит к искусству барокко.

Искусство Польши

М. Кузьмина

Высокий, хотя и неравномерный подъем науки, культуры и искусства характерен для эпохи Возрождения в Польше. Среди ее создателей и наиболее ярких представителей один из виднейших ученых того времени — астроном Коперник, впервые научно обосновавший гелиоцентричеекую систему. В области изобразительного искусства творчество Вита Ствоша занимает важное место не только в польской культуре, но и в искусстве северного Возрождения в целом.

Начиная со второй половины 15 в. сквозь толщу условностей и догматики средневекового мировоззрения в Польше начинают пробиваться ростки новой, ренессансной культуры, распространяются идеи гуманизма; в искусстве все явственнее нарастают реалистические тенденции. Эти новые веяния культуры были связаны с развитием польских городов, с формированием мировоззрения шляхетских и бюргерских слоев общества, усиливших свои позиции. В конечном счете новые веяния культуры были тесно связаны с тем подъемом национального самосознания польского народа, который явился следствием успешного завершения длительной борьбы с Тевтонским орденом.

Большое воздействие на развитие демократических тенденций в ренессансной культуре Польши оказало движение реформации. Откровенно стяжательская, агрессивная политика польского католического духовенства вызвала возмущение самых различных слоев населения. Наиболее демократическое крыло участников реформации — арианство — в своих требованиях выражало идеи социального протеста народа против феодально-крепостнического гнета. Широкое участие городской бедноты и крестьянства в реформации и антифеодальных выступлениях способствовало распространению тенденций демократизма и реализма в культуре польского Возрождения. Однако уже к концу 16 в. реформационное движение было жестоко подавлено и разгромлено вновь утвердившей свои позиции католической реакцией.

Сложность и противоречивость характера культуры польского Возрождения были обусловлены и теми факторами, что позиция идеологов блока среднепоместной шляхты и торгового бюргерства была компромиссной. Приверженность к гуманизму, воздействие идей реформации уживались в их мировоззрении с тенденциями феодально-католической идеологии, над которой сумели подняться только самые передовые деятели эпохи. А укрепившая на короткий период свои позиции королевская власть не собиралась рвать с католической церковью. В области искусства и литературы она

тяготела вместе с аристократической верхушкой магнатов к заимствованию некоторых черт ренессансной культуры Италии и Нидерландов.

Очагами ренессансной культуры в Польше были города Гданьск, Познань, Вроцлав, Сандомир (Сандомеж) и другие, где шло широкое строительство, возникали учебные заведения нового типа, научно-литературные кружки, типографии. На протяжении 16 в. все более возрастает значение Варшавы, куда переносится столица государства.

Однако в 15 и начале 16 в. наиболее видное место занимает Краков, где до переезда в Варшаву находились резиденции короля и высшего духовенства, а бюргерство пользовалось особыми привилегиями. Тут же размещался старейший университет страны, один из крупнейших очагов гуманизма.

В культуре польского Возрождения явно различимы два этапа: первый, охватывающий вторую половину 15 в.,—раннее Возрождение — период формирования повой культуры, роста реалистических тенденций в недрах готического средневекового искусства. Он обусловлен подъемом экономики в польском государстве, ростом национального самосознания народа. Второй период —16 в., зрелое Возрождение, характеризуется высокими достижениями науки, литературы, архитектуры, развитием светского изобразительного искусства. Этот расцвет культуры и искусства связан с бурным кратковременным расцветом на рубеже 15 —16 вв. польских городов, с упрочением идеологии бюргерских и шляхетских слоев, с распространением движения реформации и ее наиболее демократических течений.

Начало польского Возрождения и развитие идей гуманизма относится ко второй половине 15 в., когда выступило первое поколение польских гуманистов: Марк Лясоцкий, Ян Остророг, епископ перемышльский Петр из Бнина и другие, знакомые с произведениями итальянских гуманистов и содействовавшие их распространению в Польше.

В это время в архитектуре все еще продолжает господствовать готическая традиция. Зато в изобразительном искусстве наблюдается тяготение к правдивому изображению действительности, к преодолению мелочной изощренности поздней готики.

Проникновение реалистических тенденций в польское искусство различных областей проходило неравномерно. Стойкость местных традиций в отдаленных от центра провинциях, только недавно объединенных королевской властью, вызывала решительное сопротивление новым веяниям.

Первые признаки гуманистических тенденций проявились в недрах религиозной живописи 15 в., прежде всего в произведениях мастеров краковской школы. В их творчестве нарастают устремления к изображению красоты и богатства реального мира и человека. Постепенно живописцы осваивают новый художественный язык правдивой передачи образов реального мира.

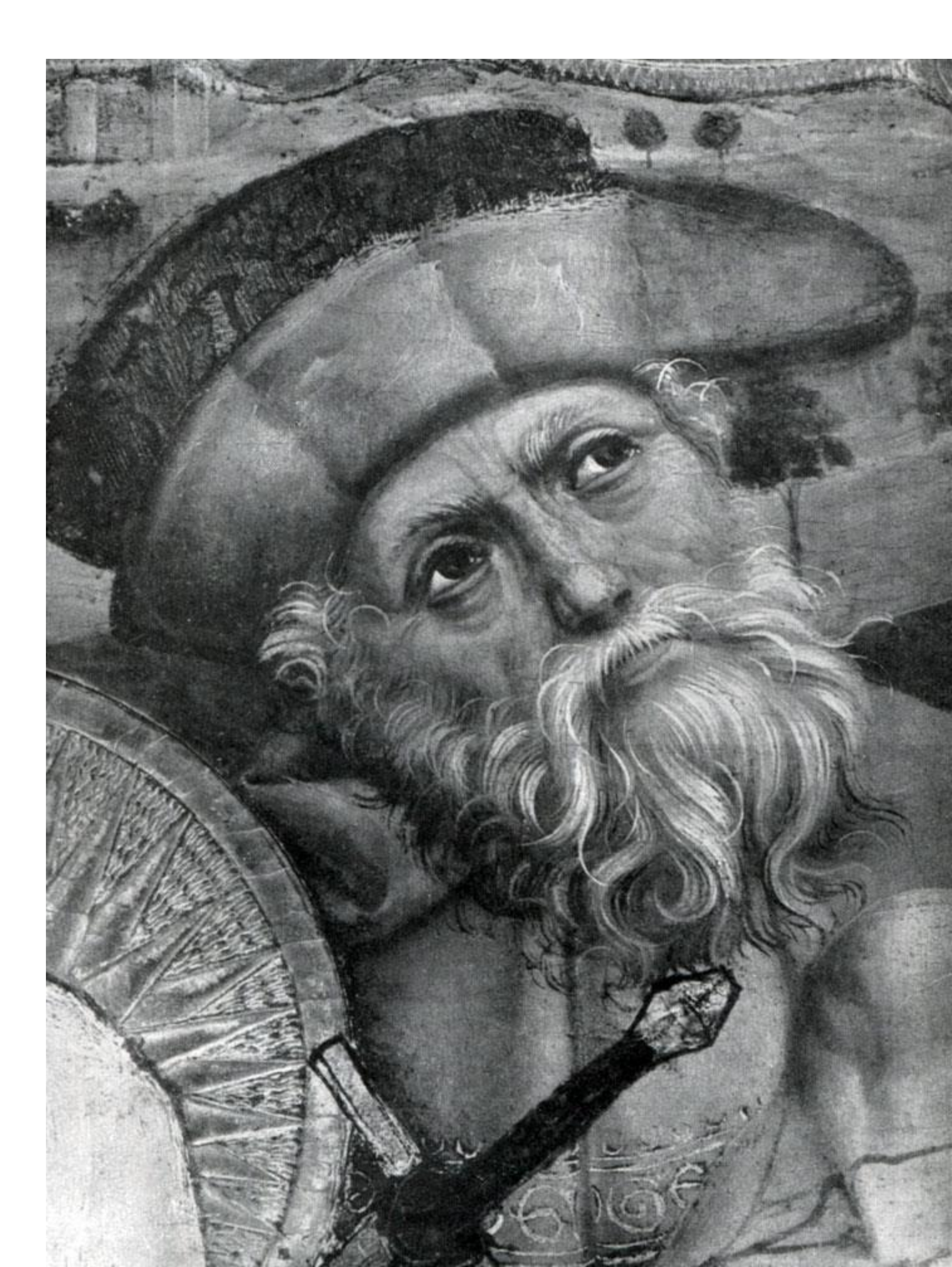
Уже в первой трети 15 в. в произведениях церковного искусства начинают появляться новые черты. В вотивном образе рыцаря Вежбенты из Браниц (1425; Краков, Музей) видно стремление неизвестного мастера к индивидуальной, портретной трактовке лица, хотя общая схема композиции носит еще средневековый характер.

Реалистическое понимание образа человека мы находим и в одной из наиболее значительных композиций первой половины 15 в., в «Оплакивании Христа» (Варшава, Национальный музей) с маленькой по размерам фигуркой молящегося заказчика, скромно помещенной в углу композиции, и двумя ангелами на фоне пейзажа. Наиболее художественно значительно изображение богоматери. Ее образ отличают черты глубокой человечности и трогательной нежности. Мягкая, певучая линия очерчивает контур ее фигуры, синий плащ ложится широкими обобщенными складками; четкое контурное и силуэтное решение способствует выявлению ясной построенности,

уравновешенности композиции, так же как и расположение молящегося заказчика и двух ангелов. Их скорбные лица и позы, выражающие чувства глубокой печали, хорошо сочетаются воедино с фигурами переднего плана.

В середине 15 в. реалистические тенденции проявляются не только в краковской, но и в поморской школе.

В центральной композиции «Крестьяне за уборкой урожая и рыцари» (Варшава, Национальный музей) гданьского Иерусалимского алтаря неизвестный мастер поморской школы впервые в польской живописи большое место уделил реальному пейзажу. Поле, на котором работают крестьяне, лужайки и кустарники, укрепленный замок, видный вдали, — все написано тщательно и со вниманием. В образах воинов Ирода, отталкивающе-хищных и жестоких, художник изобразил, по существу, хорошо вооруженных польских рыцарей, в образах крестьян — польских холопов в национальных костюмах. К этому же времени относятся циклы икон августинского костела в Кракове (1470), алтарь Скорбящей богоматери в Краковском соборе неизвестных художников, а также произведения мастеров Франтишека из Серадза и Яна Поляка.



илл.418 Снятие со креста. Створка алтаря Скорбящей богоматери. Фрагмент. После 1480 г. Краков, Вавельский собор.



илл.419 Благовещение. Створка алтаря Скорбящей богоматери. После 1480 г. Краков, Вавельский собор.

Продолжая традиции декоративности и узорчатости мастеров средневековья готизирующей сондекской школы, Франтишек вносит, однако, черты жизненности в большую красочную композицию «Вознесение богоматери» алтаря Вартинского собора. Узорчатый с золотом фон и все еще сохраняющиеся орнаментальные мотивы готики верхней части алтаря мастер дополняет в нижней его части реалистическим пейзажным фоном. В работах Яна Поляка еще более органична связь фигур с пейзажем, которому художник уделяет пристальное внимание. Совершая традиционные путешествия цехового художника, Ян Поляк перенес тенденции краковского искусства на почву южной Баварии, где он некоторое время жил и работал.

С наибольшей силой и яркостью ренессансные принципы проявились в проникнутом глубоким драматизмом творчестве Вита Ствоша (ок. 1445—1533), крупнейшего мастера польского Возрождения, работавшего на рубеже 15 —16 вв.(согласно новым исследованиям, его имя следует писать Вит Стош; он был родом немец, его немецкое имя Фейт Штосе). Его работы можно поставить в ряд с выдающимися творениями раннего Возрождения в других странах.

Вит Ствош прибыл в Краков из Нюрнберга, с которым велась оживленная торговля. По данным источников известно, что в 1477 году он отказался от нюрнбергского гражданства. Ствош много ездил по областям Верхнего Рейна, бывал он в Страсбурге и Вене. Наиболее сильное впечатление на него оказало искусство нидерландских художников, с которыми он встречался во время своих поездок. Ко времени приезда в Краков Ствошу было около тридцати лет. Он был мастером, чутко реагировавшим на те проблемы, которые ставились и решались в произведениях польских художников, относящихся к этому периоду. Творчество Ствоша органично влилось в русло развития польского искусства, которое было связано с переработкой в ренессансном духе реалистических традиций

поздней готики. Жизнь польских городов, наблюдение обычаев, характеров горожан — все Это находит отражение в краковских произведениях Ствоша и делает его подлинно польским художником. Именно в Польше он и создал свое самое значительное произведение, знаменитый алтарь Мариацкого костела (1477—1489) — одно из крупнейших в Европе произведений такого рода.



илл.420 Вит Ствош. Успение богоматери. Фрагмент. Алтарь Мариацкого костела в Кракове. Раскрашенное дерево. 1477-1489 гг.



илл.421 Вит Ствош. Голова апостола. Фрагмент композиции «Успение богоматери». Раскрашенное дерево. Алтарь Мариацкого костела в Кракове. См. илл. 420.



Вит Ствош. Голова Марии. Фрагмент рельефа «Поклонение волхвов». Алтарь Мариацкого костела в Кракове. Раскрашенное дерево. 1477-1489 гг.

Илл.стр.524 - 525

Алтарь высотой 13 м и шириной 11 м представляет собой сложное сооружение, включающее в себя большие деревянные статуи Христа, Марии и апостолов в центральном поле, рельефные изображения евангельских сцен, украшающие с внешней и внутренней стороны створки, богатейший ажурный резной орнамент. Роспись статуй и рельефов дополняется живописными изображениями на фоне рельефов. В закрытом виде основная часть алтаря, укрепленная на резной подставке и украшенная сверху статуями под готическими балдахинами, представляет собой поле, разделенное на двенадцать прямоугольников с рельефными сценами. Когда алтарь открыт, перед глазами зрителя развертывается крупнофигурная композиция, которая занимает всю среднюю часть; на створках помещено справа и слева по три рельефа, находящихся друг над другом. Они подчеркивают значимость фигур центральной части алтаря, но вместе с тем скульптор вводит в верхнюю часть центрального поля небольшие фигуры ангелов и святых, перекликающиеся по своим масштабам с фигурами рельефов на створках и создающие таким образом масштабную и пропорциональную связь главного поля с боковыми. Мариацкий алтарь — это поражающий своей цельностью, богатством, разнообразием форм образец художественного синтеза. Разнообразные виды изобразительного творчества включены здесь в рамки архитектуры малых форм, поскольку обрамление центрального поля алтаря, его завершение, убранство верхних частей рельефов имеют архитектурный характер.

Этому синтезу видов художественного мастерства отвечает и характер образа алтаря — его изображения охватывают широчайший круг представлений о мире, о человеке, о жизни, рожденных в бюргерской среде в период раннего

Возрождения. В основе композиции алтаря лежит традиционная каноническая схема, не выходящая еще из рамок позднеготического искусства. Но главное в алтаре — это воплотившееся в его изображениях горячее стремление художника выразить мысли и впечатления, которые дает пытливому человеческому взору открывшаяся перед ним многообразная картина самой жизни. Вит Ствош взволнованно рассказывает о глубочайших драмах, волнениях, порождаемых жизнью, о проникновенных чувствах и переживаниях людей, потрясенных горем или просветленных чудесными видениями. Такими чувствами и мыслями он насыщает фигуры средней части алтаря, создавая проникнутую внутренним напряжением скульптурную группу. Своих персонажей он наделяет живым духовным миром, типы людей берет из жизни. Таков мужественный образ длиннобородого святого Петра, тонкий, пронизанный волнением образ Иоанна. В центральной группе и в рельефах появляются изображения людей, отмеченные яркой индивидуальностью внешнего облика и духовного склада. Моделями для них, без сомнения, служили современники художника — настолько жизненно убедительными выглядят лица спесивых священнослужителей, удивительно характерные физиономии отчаянно смелых воинов. Реальную конкретность образа, человеческое психологическое содержание художник раскрывает и в фигурах, и в лицах, и в поражающих своей выразительностью изображениях рук. Этот интерес к живому наблюдению, к характерному пронизывает и рельефные композиции, воплощаясь в изображении негра, эффектным жестом приветствующего богоматерь с младенцем в сцене поклонения волхвов (нижний рельеф внутренней стороны левой створки), и в сценах, трактованных как события современной художнику городской жизни. В ряде рельефов исключительно красиво и правдиво изображены готические интерьеры. От образов, содержащих в себе большие обобщающие идеи, до мельчайших деталей алтарь проникнут ощущением красоты, многообразия, яркой выразительности жизни.

Вит Ствош смело вводит взятые из жизни мотивы в изображения, имеющие религиозный смысл. Для него,

человека переломной эпохи, и поражающая своей красотой жизнь, которую он видит вокруг, и религиозные догматы составляют одну систему, одно единое мироздание. Он изображает то, что видит, то, что знает, а также и то, во что верит. Вера и знание не отделились еще друг от друга в его искусстве. Поэтому мы не найдем в его алтаре той разумной, стройной, ясной гармонии, не оставляющей места для сверхчеловеческого, которая составляет основу художественного образа в развитом искусстве Возрождения. Поэтому наряду с большими реалистическими завоеваниями в изображениях алтаря сохраняется еще немало специфически средневековых особенностей — резкая напряженность движения фигур, плотно закутанных в одежды, нервозно-экстатический ритм композиции и т. д.

Особую художественную силу алтарю придает виртуозность мастерства Вита Ствоша. Он блестяще справляется со сложными скульптурными задачами, достигая редкостной пластической выразительности лиц и рук статуй, выразительно группируя фигуры в рельефных сценах. Жизненной наглядности служит и богатейшая раскраска фигур (*Проведенная после второй мировой войны капитальная реставрация алтаря вернула^ ему весь блеск первоначальной полихромии.*). Смелый размах, свобода и сила в создании глубоких психологических образов сочетаются в его искусстве со скрупулезной тщательностью отделки деталей, вынесенной из традиций цехового ремесла. Это важная черта творческого облика Вита Ствоша, художника, еще связанного со средневековьем и в то же время открывающего своим искусством начало ренессансной польской скульптуры.

В Польше Вит Ствош создал также ряд скульптурных надгробий — короля Казимира Ягеллончика в соборе на Вавеле в Кракове (1492—1496), архиепископа Збигнева Олесницкого в соборе в Гнезно (1496) и другие произведения, отмеченные, как и алтарь Мариацкого костела, яркой реалистической выразительностью. После переезда в 1496 г. в Нюрнберг Вит Ствош много работал как скульптор, оставив ряд интересных произведений.

Страстное драматическое искусство Ствоша дало толчок дальнейшему развитию реалистических тенденций во всех областях художественного творчества. В триптихе св. Яна (ок. 1504 г.; Краков, Музей) неизвестного художника краковской школы мы видим своеобразные интерьеры польских зданий, скалистые берега и гавани; как будто выхвачены из жизни отдельные образы толпы — калеки и нищие, просящие милостыню. В композицию «Успение богоматери» алтаря костела в Бодзентыни (ок. 1515 г.), выполненную Мартином Черным, включен портрет епископа Канорского.

И все же религиозная живопись не могла удовлетворить возрастающих потребностей трезвого и рационалистического осмысления действительности. Начавшееся в 16 в. проникновение светской темы в польскую живопись оказалось связанным с усилением влияния итальянского Ренессанса. Именно в течение 16 в. укрепление и рост могущества крупной аристократии, падение политического влияния городов и горожан определили известное ослабление той линии в искусстве польского Возрождения, которая была связана с развитием местных, бюргерских, реалистических тенденций в искусстве поздней готики. Господствующая прослойка стремилась к ускоренному насаждению в Польше искусства дворцового, парадного, светски-праздничного, способного поддержать престиж государства и польской культуры перед другими европейскими державами.

Естественно, что с наибольшей силой ренессансные тенденции проявились в польской архитектуре этого времени, и именно в гражданском строительстве — замках, дворцах, городских домах, ратушах, где новые устремления сказались особенно ярко.

Распространению ренессансных принципов в архитектуре способствовала деятельность итальянских архитекторов Франциска Итальянца, Бартоломео Береччи (ум. в 1537 г.), Санти Гуччи и других, нашедших в Польше новую родину, ассимилировавшихся в ее искусстве и органично включившихся в число его создателей. Рядом с итальянскими

мастерами работали местные строители, воспринимавшие новшества итальянской ренессансной архитектуры и сочетавшие их с местными традициями.

В новом стиле часто перестраивались старые готические сооружения. В них более пышное оформление получали въездные ворота, аркадами оформлялись внутренние дворы, вводились элементы античной орнаментики — таковы замки Бжег, Пескова Скала (близ Кракова). Особое распространение в польских ренессансных постройках приобрел аттик, ограждающий крышу, которая заменила высокие готические кровли и изменила характер и пропорции здания.

Вместе с тем во вновь строящихся замках сохраняются распространенные в средневековом зодчестве внутренние дворы, хотя появляются замки и более единые по своему объему. Но даже в таких сооружениях встречаются готические формы, например угловые башни, связанные ранее с фортификационным характером постройки и играющие теперь только декоративную роль (замки в Висльнече, Ёжове, Шимбарке). В целом ренессансные формы в сочетании с местными готическими определили большое разнообразие форм в польской архитектуре различных областей, как, например, в Малой Польше, Великой Польше, Силезии и в Поморье.

Одна из наиболее ранних ренессансных построек—мавзолей Яна Ольбрахта в кафедральном Вавельском костеле в Кракове (ок. 1502—1505 гг.), созданный Франциском Итальянцем, уподобляется пышной триумфальной арке: античные декоративные элементы, плоские пилястры и легкая ренессансная декорация сочетаются здесь с простой формой средневекового саркофага, на котором изображена фигура усопшего. В декорацию надгробия включен герб польского королевства.

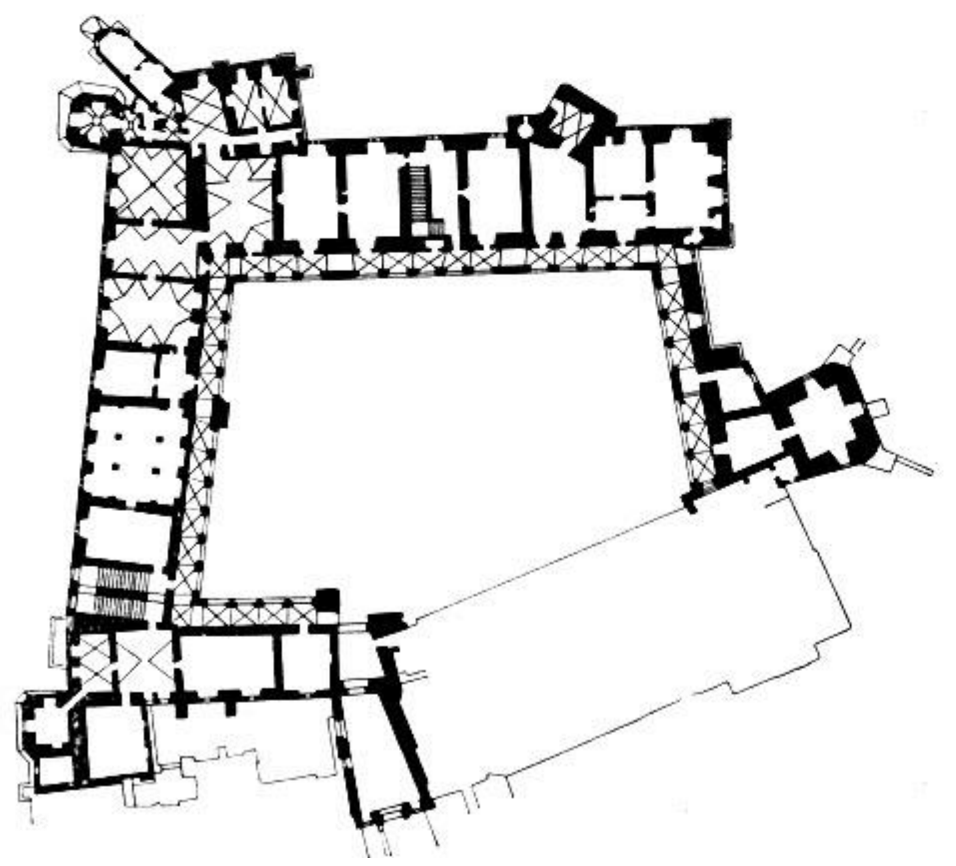
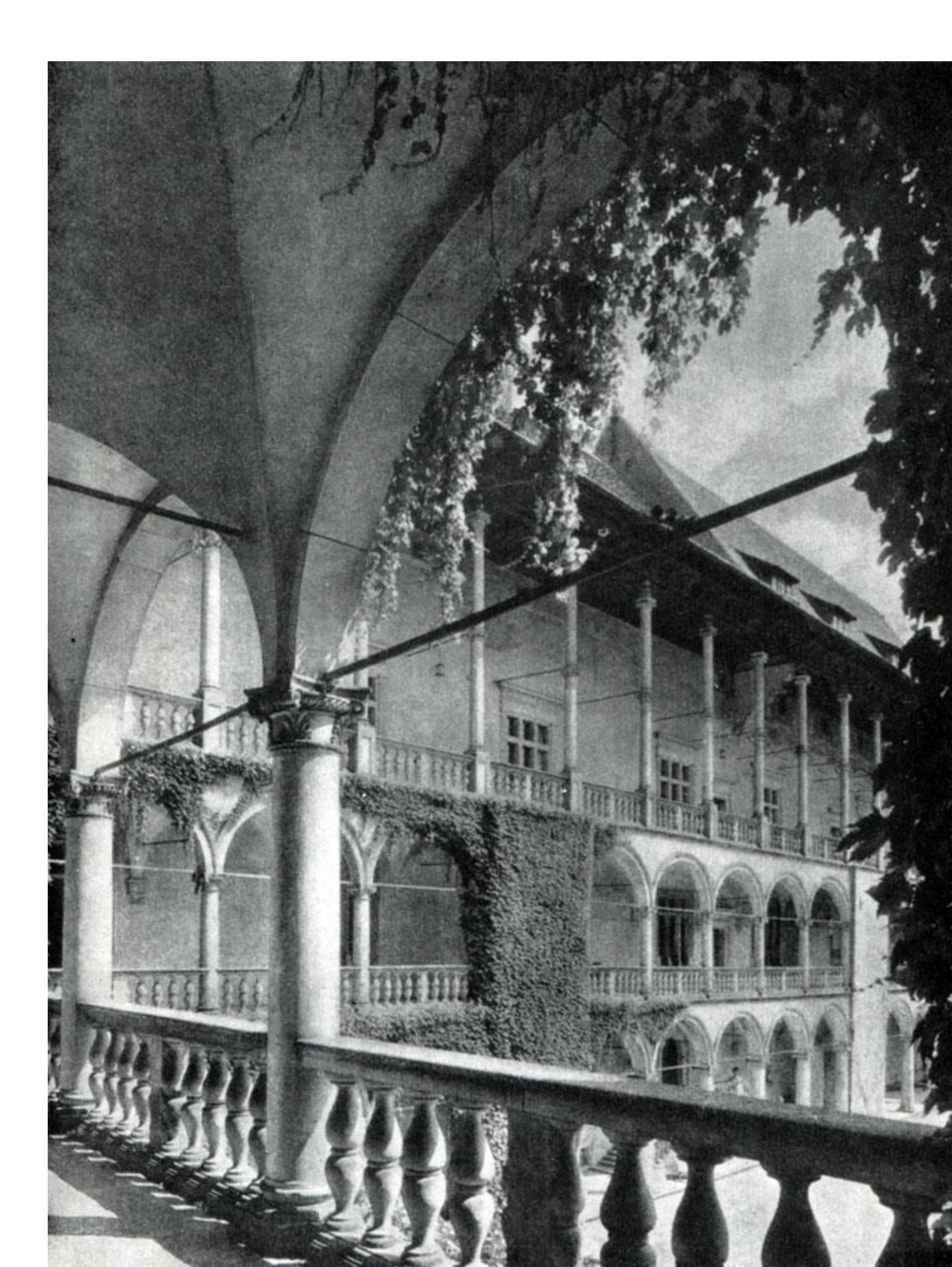


рис.стр.528 Королевский замок на Вавеле в Кракове. Перестройка начата в 1502 г. архитекторами Франциском Итальянцем и Бартоломео Береччи совместно с польскими мастерами. План второго этажа.

Еще ярче ренессансные тенденции проявились в дворцовом зодчестве, блестящим образцом которого явился королевский замок на Вавеле, начатый перестройкой из старого готического замка в 1502 г. Франциском Итальянцем и Береччи в сотрудничестве с польскими мастерами. В его северо-восточном фасаде сохранились части готического сооружения с крепостными башнями, включенными в ансамбль. Зато западное и северное крыло замка и особенно его внутренний четырехугольный дворик с аркадами представляют собой превосходные образцы польской ренессансной архитектуры. Гармония пропорций, ясность членений постройки, ее цельность воплощают архитектурные идеи новой эпохи.



илл.414 Бартоломео Береччи. Галлерея внутреннего двора королевского замка на Вавеле в Кракове. 1516-1536 гг.



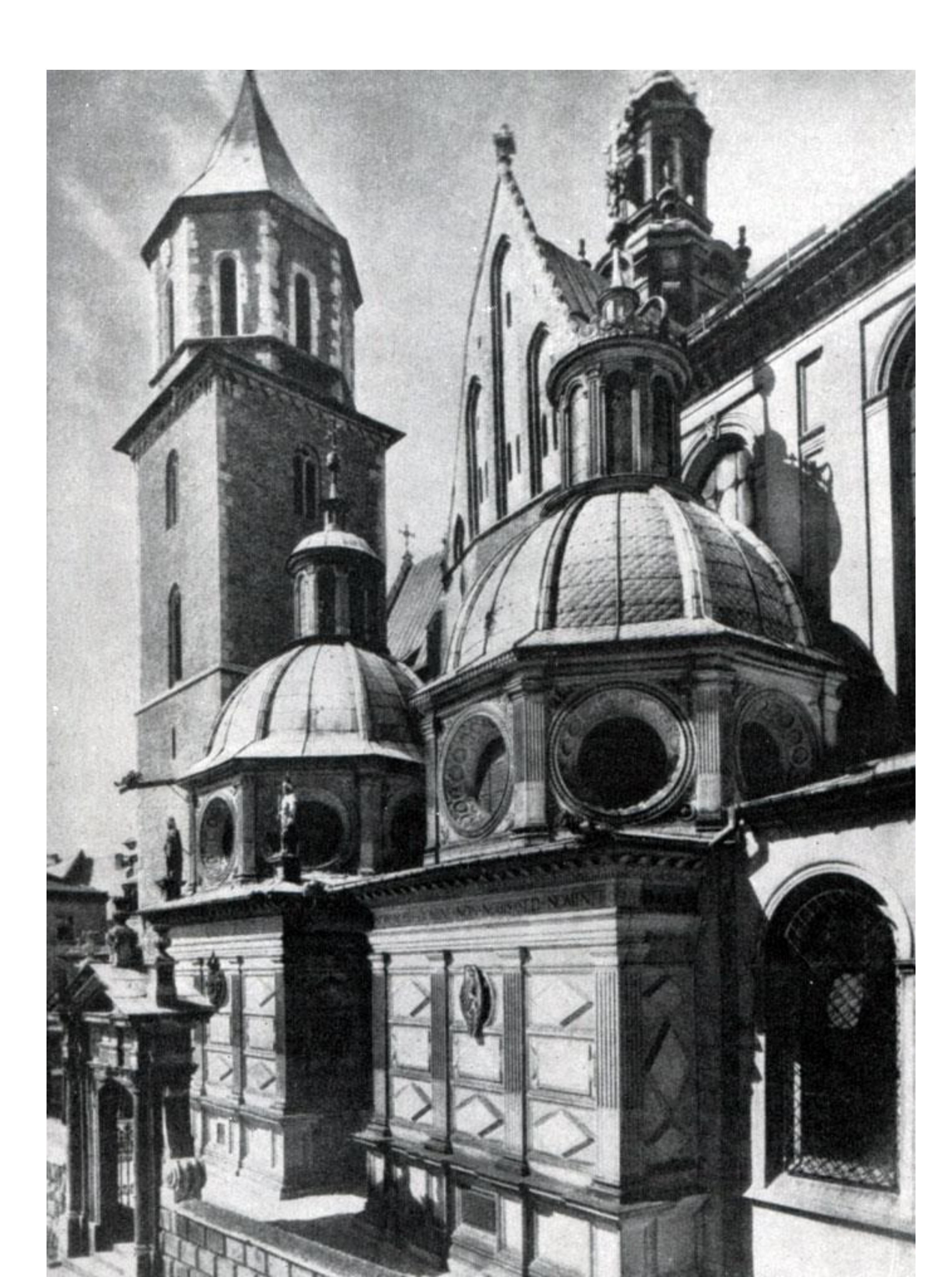
илл.415 Королевский замок на Вавеле в Кракове. Перестройка начата в 1502 г. архитекторами Франциском Итальянцем и Бартоломео Береччи совместно с польскими мастерами. Вид с северо-востока.

Со стороны двора все три этажа здания оформлены аркадами, постепенно облегченными кверху. Галлереи верхнего этажа образованы тонкими колонками; широкие проемы окон, подчеркнутая гладь стен, использование балюстрад в соединении с готическим орнаментом — во всех этих мотивах мы ощущаем своеобразные черты архитектуры польского Ренессанса.

Во внутренних покоях замка выделяются богатые обрамления дверей, выполненные из резного камня мастером Бенедиктом из Сандомира; они послужили образцами для многих подражаний, сочетая ренессансные орнаментальные элементы со средневековыми плетениями и фантастическими фигурами. Замечательны резные деревянные кессонированные потолки. Особой оригинальностью отличается потолок Зала посланников. В его кессоны были вмонтированы сто девяносто четыре резные раскрашенные деревянные головы представителей различных сословий государства. Многие из них отличаются своей выразительной характерностью. Своеобразны обрамляющие фризы легкие орнаменты росписей на сюжеты рыцарской и придворной жизни, которые украшают стены зала.

Не без воздействия итальянского ренессансного зодчества была сооружена Береччи капелла короля Сигизмунда (1519—1533) при Вавельском кафедральном костеле в Кракове, хотя построек точно такого типа в итальянской архитектуре и не существует. Небольшая по размерам, эта капелла представляет собой квадрат в плане; она перекрыта куполом, увенчанным изящным фонарем, украшена дорическими пилястрами, богато профилированным карнизом, круглыми окнами в верхней части. Ее сочные формы, равновесие вертикалей пилястр, горизонталей карнизов и панелей создают впечатление спокойной величавой гармонии. В ее интерьере, богато орнаментированном лепной декорацией, сочетаются мотивы античного и растительного ренессансного декора с элементами польской средневековой пластики и геральдики. Чрезвычайно красив кессонированный купол

капеллы, украшенный многочисленными разнообразными по формам розетками, разделенными гирляндами.



илл.416 Бартоломео Береччи. Капелла короля Сигизмунда при Вавельском кафедральном соборе в Кракове. 1519- 1533 гг.

Размещенные здесь же в нишах гробницы королей: Сигизмунда I (автор Б. Береччи, ок. 1530 г.) и Сигизмунда II Августа (скульптор Ян Марио Падовано, ок. 1573/74 г.), а также надгробие Анны Ягеллонки (работы Санти Гуччи, после 1587 г.) — тяжелые саркофаги из красного мрамора с возлежащими на них фигурами усопших—сообщают этому интерьеру характер мрачного и пышного убранства.

Сигизмундова капелла явилась образцом для многих сооружений такого рода, возводившихся в 16—17 вв. польскими магнатами, которые стремились увековечить свои имена.



илл.417 Замок в Олешнице. 13 в. Перестройка с 1559 г. Общий вид.

К середине 16 в. ренессансное строительство развертывается по всей Польше. Во многих городах перестраиваются либо сооружаются заново монументальные здания ратуш. Таковы ратуша в Сандомире и одна из наиболее замечательных — трехэтажная ратуша в Познани, фасад которой с его арочными галлереями завершает богато декорированный аттик.

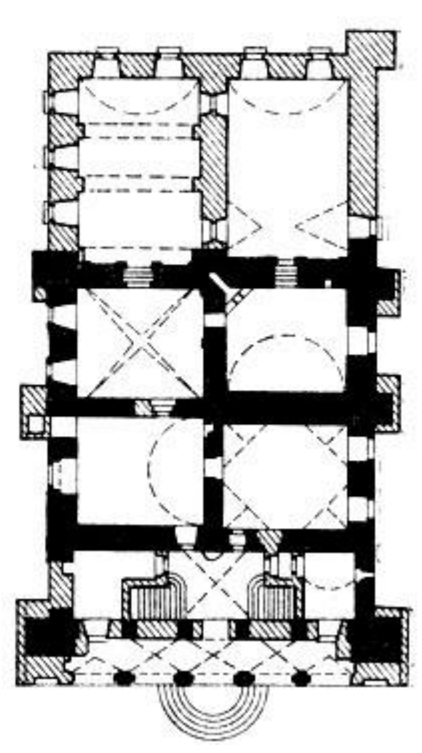


рис.стр.529 Ратуша в Познани. Начата в 14 в., перестройка в 1550-1560-х гг. План.

Широко используют польские строители в своей практике теоретические основы архитектуры итальянского Возрождения. Среди вновь возникших во второй половине 16 в. польских городов выделяется Замосьц, планировка которого принадлежит Б. Морандо. Он занимает особое место не только в польской, но и в европейской архитектуре и соединяет принципы ренессансного градостроительства с системой бастионной фортификации.

В постройках второй половины 16 в. готические элементы постепенно исчезают, но одновременно изменяются и ренессансные формы. Они насыщаются Элементами фантастического пышного декора.

Такую же эволюцию проходит и польское изобразительное искусство этого периода.

Значительное развитие на рубеже 15—16 вв. получает книжная графика. Выпускаемые в свет произведения польских гуманистов, ученых, писателей и поэтов часто иллюстрируются рисунками и гравюрами. Среди них выделяются миниатюры Яна Жерницкого, краковского «украшателя книг», иллюстрировавшего «Книгу прав и привилегий г. Кракова», составленную Б. Бехэмом (так называемый «Кодекс Бехэма», ок. 1503 г.; Краков, Ягеллонская библиотека). В ясной доходчивой форме, с множеством повествовательных и живых деталей рисует художник различные картины жизни краковских ремесленников. В серии из двадцати шести композиций перед нами предстают скорняки, бондари, портные и сапожники, каждый в своей мастерской, с семьями и подмастерьями, занятые привычными делами. На одной из миниатюр изображен купец, принимающий товары от приезжего, на другой — соревнование на звание короля стрелков из лука. Несмотря на некоторые условности в построении фигур, живость движений, меткость деталей, выхваченных из жизни, сообщают им достоверный характер. Гравюрами были иллюстрированы книги Анджея Фрыч Моджевского «Об исправлении Речи Посполитой», Миколая Рея «Короткая дискуссия между паном, войтом и священником» и другие.

Среди польских художников первой половины 16 в. выделяется незаурядным дарованием краковский мастер Станислав Самостшельник (Станислав из Могилы, ок. 1480—1541). Ему принадлежат росписи монастыря в Могиле под Краковом, а также миниатюры из книги «Происхождение знатной семьи Шидловецких» (1530; Корник, Музей). Свободой и живостью исполнения отличаются портреты членов

семьи Шидловецких. В рост на фоне пейзажа представлен Павел Шидловецкий. Это не маленькая коленопреклоненная фигурка, подобная рыцарю Вежбенте, но утверждающий свое достоинство деятельный, энергичный человек. В портрете Анны Шидловецкой ее святые-покровители — богоматерь с младенцем — помещены сверху в небольшом клейме, а фигура нарядно одетой женщины занимает основное место в композиции.

В польское искусство 16 в. все увереннее входит реальная жизнь, вытесняя образы потустороннего мира. В нем находят отражение важнейшие общественно-политические события того времени, в частности наступление контрреформации, руководимой иезуитами. На гравюре, хранящейся в Ягеллонской библиотеке в Кракове, представлена сцена разгрома лютеранской церкви в 1574 г. Появляются первые батальные композиции — такова «Осада крепости Мальборк польскими войсками» художника Шонинка (1535; Дворец Артуса в Гданьске) и другие.

Важно отметить распространение реалистических тенденций не только в искусстве больших центров, но и в отдаленных местечках. В 16 в. они проникают в декоративные красочные росписи маленьких деревянных церквей, среди которых встречаются замечательные по своей жизненности, яркости образы польского крестьянства и ремесленников за работой, — таковы росписи костелов в Гренбеле (близ Велюня, 1530) и в Богушицах (Мазовия, 1558).

Во второй половине 16 в. в Польше развивается портретная живопись. Наиболее значительны портрет Стефана Батория (1583; Краков, Миссионерский монастырь), выполненный придворным художником Стефана Батория и Сигизмунда III — М. Кобером из Вроцлава, портрет Анны Ягеллонки (Краков, Гос. коллекция искусств в Вавеле), созданный неизвестным мастером. Это парадные репрезентативные портреты. В них еще сохраняется свойственный эпохе Возрождения интерес к человеческой личности, что выражено во внимательном отношении к передаче индивидуальных черт портретируемого.

Однако в этих работах дают себя почувствовать черты репрезентативности, чопорности и пышности, которые явственно предвосхищают искусство следующего этапа в развитии польской культуры.